

ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ନାଟ୍ୟମାନସ

(Dramatic vision of Aswinikumar)



ନାରାୟଣ ସାହୁ

ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ନାଟ୍ୟମାନସ

Dramatic Vision of Aswinikumar

ଡକ୍ଟର ନାରାୟଣ ସାହୁ

K କିତାବ ଭବନ
ଭୁବନେଶ୍ୱର

ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ନାଟ୍ୟମାନସ

Dramatic Vision of Aswinikumar

ଡକ୍ଟର ନାରାୟଣ ସାହୁ
ଜିଏଲ୍-୧୯, ଭି.ଏସ୍.ଏସ୍. ନଗର
ଭୁବନେଶ୍ୱର-୭୫୧୦୦୭, ଓଡ଼ିଶା

ପ୍ରକାଶନ ଉପଦେଷ୍ଟା
ଶ୍ରୀ ବିନୋଦ ବିହାରୀ ବିଶୋଇ
ମୋବାଇଲ୍ : ୯୯୩୭୬୯୪୭୮୧

ପ୍ରକାଶକ:
କିତାବ ଭବନ
ଏନ୍-୬/୪୨୮, ଆଇ.ଆର୍.ସି. ଭିଲେଜ୍
ନୂଆପଲ୍ଲୀ, ଭୁବନେଶ୍ୱର-୧୫
ଫୋନ୍ ନଂ.-୨୩୬୨୦୯୧

ମୁଦ୍ରକ:
କ୍ରିଏଟିଭ୍ ଅଫସେଟ୍
ଏନ୍-୬/୪୨୮, ଆଇ.ଆର୍.ସି. ଭିଲେଜ୍
ନୂଆପଲ୍ଲୀ, ଭୁବନେଶ୍ୱର-୧୫

ପ୍ରଚ୍ଛଦ:
ପ୍ରକାଶ ମହାପାତ୍ର

ପ୍ରଥମ ପ୍ରକାଶ - ୨୦୧୪

ମୂଲ୍ୟ : ଟ. ୨୦୦/-

ମୁଖବନ୍ଧ

ସ୍ୱର୍ଗତଃ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଘୋଷ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟକୁ ନେତୃତ୍ୱ ଦେଇଥିଲେ ଏକ ଅତ୍ୟନ୍ତ ନିମନୀୟ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଆଦି ପର୍ଯ୍ୟାୟର ନାଟ୍ୟକାର ବୃନ୍ଦ ନାଟକ ନିମନ୍ତେ ଏକ ପରଂପରା ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲେ ସତ, ମାତ୍ର ପ୍ରଚାରଧର୍ମିତାର ମୋହମୟ ଆକର୍ଷଣରୁ ନିଜକୁ ଦୂରେଇ ରଖିପାରିନଥିଲେ । ପରିଶାମରେ ଏଇ କାଳର ସୃଷ୍ଟି କଳାତ୍ମକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟର ଲଳିତକଳା ବିଭବର ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣରୁ ଦୂରଦର୍ଶୀ ହୋଇ ପଡ଼ିଥିଲା । ପ୍ରଚାର ଏବଂ ପ୍ରତିଷ୍ଠାର ଗତାନୁଗତିକତା ମଧ୍ୟରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ପ୍ରାଣପିଣ୍ଡ କିଭଳି ମ୍ଳାନ ଏବଂ କୁଣ୍ଡିତ ହୋଇପଡ଼ିଥିଲା । ମଞ୍ଚରେ ଏସବୁ ନାଟକର ଅଭିନୟ ହେଉଥିଲେ ମଧ୍ୟ ବାସ୍ତବରେ ଏଗୁଡ଼ିକ ପାଠ୍ୟ ନାଟକ (Closet Drama) ରୂପରେ ହିଁ ଅଧିକ ସାର୍ଥକ ଜଣାପଡ଼ନ୍ତି । ନାଟକର ସାର୍ଥକତା ମଞ୍ଚରେ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ପାଇଁ ଏଇ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ପ୍ରୟୋଜନ ହେଉଥିଲା ଏଭଳି ଜଣେ କଳାବନ୍ଧୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଯେ'କି ଯଥାର୍ଥରେ ନାଟକକୁ ମଞ୍ଚରେ ତାହାର ସ୍ୱାଭାବିକ ପରିବେଶରେ ଉପଯୁକ୍ତ ମର୍ଯ୍ୟାଦାରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରାଇ ପାରିବେ । ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ହେଉଛନ୍ତି ସେହି ପ୍ରତିଭାଧର ନାଟ୍ୟକାର, ଯେ'କି ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ନୂତନ ପ୍ରାଣସ୍ୱୟମ୍ନ ସୃଷ୍ଟିକରି ପାଦପ୍ରଦୀପର ସମ୍ମୁଖରେ ତାହାକୁ ଅଭିନବ ରୂପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଦେଇଥିଲେ ।

ଏକ ଅଭିଜାତ ପରିବାରରେ ଜନ୍ମଗ୍ରହଣ କରିଥିବା ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର କେଉଁ କାରଣରୁ ସେ କାଳରେ ବହୁ ନିଯିତ କଳାର ଏଇ ପିଚ୍ଛିଳ ପଥରେ ପାଦ ଦେଇଥିଲେ, ତାହା ସଠିକ ଭାବରେ ଜଣାଯାଉ ନଥିଲେ ହେଁ ମାତାମହ ଗୌରୀଶଙ୍କର ଏବଂ ରାମଶଙ୍କରଙ୍କର କଳାପ୍ରାଣତା ହିଁ ଏ ଦିଗରେ ତା'କୁ ପ୍ରେରିତ କରିଥିବା ଭଳି ମନେହୁଏ । ବିଶେଷ କରି ରାମଶଙ୍କରଙ୍କର ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ତା'କୁ ଗଭୀର ଭାବରେ ପ୍ରଭାବିତ କରିଥିବାର ଦେଖାଯାଉଛି । ସେ ଯାହାହେଉ ନା' କାହିଁକି କଥାବସ୍ତୁ ପରିକଳ୍ପନାରେ, ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟିରେ, ଘଟଣା ବିନ୍ୟାସରେ, ରସ ପରିବେଷଣରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଯେଉଁ ଆନୁପାତିକତାର ପରିଚୟ ଦେଇଛନ୍ତି ତାହା ଇତିପୂର୍ବରୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଅକଳ୍ପନୀୟ ଥିଲା ଏବଂ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳର ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ ମଧ୍ୟ ଦିଗଦର୍ଶନ ଦେଇଥିଲା । ପ୍ରତିଭାର ଏହା ହିଁ ଲକ୍ଷଣ । ନିଜ ପାଇଁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଏକ ପଥ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରି ନିଃସଙ୍ଗ ଯାତ୍ରା ଆରମ୍ଭ କରିଥିଲେ ହେଁ କାଳକ୍ରମେ ସେ ନିଜ ପାଇଁ ଅନେକ ସମ୍ପର୍କୀୟ ସୃଷ୍ଟି କରିଯାଏ । ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ପାଇଁ ଏହା ହିଁ କରିଥିଲେ । ଆଜି ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଯଦି ଏକ ସମୃଦ୍ଧ ପରଂପରା ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିଥାଏ ଏବଂ ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ସମକକ୍ଷ ହେବାର ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରକାଶ କରୁଥାଏ, ତାହା ହେଲେ ସେଥିରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ଅବଦାନକୁ କହିବାକୁ ନାହିଁ । ଏହି କାରଣରୁ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କର ନାଟ୍ୟପ୍ରତିଭା ସଂପର୍କରେ ଗବେଷଣା କରିବା ନିମନ୍ତେ ମୁଁ

ଆଗ୍ରହୀ ହୋଇପଡ଼ିଥିଲି । ଚାଲିଶରୁ ଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱ ମଞ୍ଚସଫଳ ନାଟକ ଲେଖିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏବଂ ତନ୍ମଧ୍ୟରୁ ବହୁ ନାଟକ ଶତଶତ ରଜନୀ ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଜଣେ ଅନାଲୋଚିତ ଏବଂ ଅବହେଳିତ ପ୍ରତିଭା । ପ୍ରସ୍ତୁତ ନିବନ୍ଧରେ ମୁଁ ସେହି କ୍ଷଣକନ୍ଦା ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ମୂଲ୍ୟାୟନ ନିମନ୍ତେ ସାମାନ୍ୟ ଉଦ୍ୟମ କରିଛି ମାତ୍ର । ଆଲୋଚନାର ବୌଦ୍ଧିମ୍ୟ ନିମନ୍ତେ ମୁଁ ମୋର ବିଶ୍ଳେଷଣକୁ ପାଞ୍ଚଟି ଅଧ୍ୟାୟରେ ସାମାବଦ୍ଧ କରିଛି ।

ପ୍ରଥମ ଅଧ୍ୟାୟ : ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଆଦି ପର୍ଯ୍ୟାୟ

ଉକ୍ତ ଅଧ୍ୟାୟରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି ଏବଂ କ୍ରମବିକାଶ ଉପରେ ସାମାନ୍ୟ ଆଭାସ ଦିଆଯାଇଛି । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶରେ ନୃତ୍ୟ, ଯାତ୍ରା, ଲୀଳା, ସୁଆଙ୍ଗ, ରାସ ଆଦିର ଭୂମିକାକୁ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ଉକ୍ତ ଆଦି ପର୍ଯ୍ୟାୟକୁ ୧୯୨୦ ମଧ୍ୟରେ ସାମାବଦ୍ଧ କରାଯାଇ ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟର ସାର ନିର୍ଣ୍ଣାୟକୁ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଯାଇଛି ।

ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଧ୍ୟାୟ : ପ୍ରତିଭାର ଉଦ୍ବେଷ ଏବଂ ଉତ୍ତରଣ

ଉକ୍ତ ଅଧ୍ୟାୟରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଜୀବନୀ ଏବଂ ବଂଶ ପରଂପରା ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରାଯାଇଛି । ସମସାମୟିକ ପ୍ରାଣସ୍ୱୟନକୁ ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଯାଇଛି । ଓଡ଼ିଶାର ରଂଗମଞ୍ଚ ସହିତ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ସଂପର୍କକୁ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କୁ ନାଟ୍ୟକାର ଭାବରେ ଗଢ଼ି ତୋଳିବାରେ ବଳଙ୍ଗା ଥିଏଟରର ଅବଦାନ ସଂପର୍କରେ ମଧ୍ୟ ଏହି ଅଧ୍ୟାୟରେ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇଛି ।

ତୃତୀୟ ଅଧ୍ୟାୟ : ସୃଷ୍ଟି ଓ ସମୀକ୍ଷା

ଉକ୍ତ ଅଧ୍ୟାୟରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ପୌରାଣିକ, ଐତିହାସିକ, ସାମାଜିକ ନାଟକ ସହିତ ଏକାଙ୍କିକା ଓ ପ୍ରହସନର ମଧ୍ୟ ସମୀକ୍ଷା କରାଯାଇଛି । ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକର ହିନ୍ଦୀ, ବଂଗଳା ଏବଂ ଇଂରାଜୀ ଭାଷାର ନାଟକ ସହିତ ତୁଳନାତ୍ମକ ଆଲୋଚନା ପ୍ରଦତ୍ତ ହୋଇଛି । ପ୍ରତ୍ୟେକ ବିଭାଗର ସାର ନିର୍ଣ୍ଣାୟ ଉପରେ ଉପସଂହାରରେ ମଧ୍ୟ ଆଲୋକପାତ କରାଯାଇଛି ।

ଚତୁର୍ଥ ଅଧ୍ୟାୟ : ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ସ୍ଥାନ

ଉକ୍ତ ଅଧ୍ୟାୟରେ ଏକ ଭିନ୍ନ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କର ଭୂମିକା ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରାଯାଇଛି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ସମଗ୍ର ସୃଷ୍ଟିସମ୍ଭାରର କଳାଗତ ଅଧ୍ୟୟନ ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ପ୍ରଦତ୍ତ ହୋଇଛି । ଭାଷା, ଶୈଳୀ, ସଂଳାପ, ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି, ଅଭିନେୟତା, ଜୀବନ ଦର୍ଶନ, ପ୍ରାଚ୍ୟ ଏବଂ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ପ୍ରଭାବ ଆଦି ଉପରେ ସ୍ଥୂଳ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇଛି ।

ଉପସଂହାର:

ଉକ୍ତ ଅଧ୍ୟାୟରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଭୂମିକାକୁ ସୁନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କରାଯାଇ ତା'ଙ୍କର

ନାଟ୍ୟଜୀବନର ସଫଳତା ଏବଂ ବିଫଳତା ଉପରେ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇଛି । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟଦିଗର ପ୍ରତି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଅବଦାନକୁ ସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇ ଗବେଷଣାର ଉପସଂହାର କରାଯାଇଛି ।

ଆଲୋଚନା ନିମନ୍ତେ ମୋତେ ବହୁ ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷ ଏବଂ ଅନୁଷ୍ଠାନ ସହ ଯୋଗାଯୋଗ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଛି । ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାରଙ୍କ ସଂପର୍କରେ ଆମ ଭାଷାରେ ଅଦ୍ୟାବଧି କୌଣସି ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇ ନଥିବାରୁ ବିସ୍ମୃତିର ଗହଳ ଅନ୍ଧକାର ମଧ୍ୟରୁ ତାଙ୍କ ସଂପର୍କୀୟ ବିବରଣୀ ସଂଗ୍ରହ କରିବା ଖୁବ୍ ସହଜସାଧ୍ୟ ହୋଇନାହିଁ । ତଥାପି ଉପଲବ୍ଧ ଉପାଦାନର ଭିତ୍ତିରେ ମୁଁ ମୋର ନିବନ୍ଧ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଛି ଏବଂ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସିଦ୍ଧାନ୍ତରେ ପହଂଚିବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରିଛି । ମୋର ହୃଦ୍‌ବୋଧ ହୋଇଛି ଯେ କେବଳ ମାତ୍ର ଭାଷା ସଂପର୍କୀୟ ସାମାବଦ୍ଧତାକୁ ଏଡ଼ାଇ ପାରିଥିଲେ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଏ ଦେଶର ଜଣେ ସର୍ବମାନ୍ୟ ସ୍ତ୍ରୀ ହୋଇ ପାରିଥାନ୍ତେ । ତେବେ ସ୍ୱୀକାର କରିବାରେ ଦ୍ୱିଧା ନାହିଁ ଯେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏଭଳି ସମର୍ପିତ ଏବଂ ସଂପୃକ୍ତ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ସଂଖ୍ୟା ଏକାନ୍ତ ଭାବରେ ଅଙ୍ଗୁଳିମେୟ । ନାଟକ ରଚନା, ବ୍ୟବସାୟୀ ମଞ୍ଚର ପରିଚାଳନା ପ୍ରଭୃତିରେ ସଂପୃକ୍ତ ରହି ନିଜ ପାଇଁ ଆର୍ଥିକ ବିପର୍ଯ୍ୟୟକୁ ନିମନ୍ତ୍ରଣ କରି ସର୍ବସ୍ୱାନ୍ତ ଏବଂ ଉପେକ୍ଷିତ ଜୀବନଯାପନର ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ମଧ୍ୟ ଓଡ଼ିଶାରେ ଖୁବ୍ ବେଶୀ ନାହିଁ । ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର କବି ନଥିଲେ । କୁହାଯାଏ ଯେ “A dramatist who is not a poet is only half a dramatist.” । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏଇ ମନ୍ତବ୍ୟର ଅସାରତା ପ୍ରମାଣିତ ହୁଏ । କଥାବସ୍ତୁର ପରିକଳ୍ପନାରେ ଏବଂ ଚରିତ୍ର ବିଶ୍ଳେଷଣରେ ତାଙ୍କର କବି ସୁଲଭ ଗଭୀର ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଆଲୋଚ୍ୟ ନିବନ୍ଧରେ ବିଭିନ୍ନ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ମୁଁ ଏହାକୁ ପ୍ରମାଣିତ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରିଛି ଏବଂ ମୋର ଏହା ହିଁ ଦୃଢ଼ବିଶ୍ୱାସ ହୋଇଛି ଯେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର ଯେଉଁ ନୂତନ ଆଦର୍ଶର ପରିକଳ୍ପନା କରିଥିଲେ ତାହା ସେ କାଳର ନାଟକ ପାଇଁ ପରଂପରା ସୃଷ୍ଟିରେ ସହାୟକ ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଭବିଷ୍ୟତ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ନିମନ୍ତେ ପ୍ରେରଣାଦାୟକ ହୋଇପାରିଥିଲା ।

ମୋର ଏ ଉଦ୍ୟମରେ ସମସ୍ତପ୍ରକାର ପାଠ୍ୟଗତ ସାହାଯ୍ୟ ଏବଂ ପରାମର୍ଶ ଯୋଗାଇ ଦେଇଥିବାରୁ ମୋ ଗବେଷଣାର ତତ୍ତ୍ୱାବଧାରକ ପୂଜ୍ୟ ଡ. ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସଙ୍କୁ ଅନ୍ତରର ଭକ୍ତିପୂର୍ବ କୃତଜ୍ଞତା ଜଣାଉଛି । ସୁଚିନ୍ତିତ ଉପଦେଶ ପ୍ରଦାନ କରିଥିବାରୁ ମୋର ପୂଜ୍ୟ ଗୁରୁ ଡ. ବଂଶୀଧର ମହାନ୍ତି, ଡ. କୃଷ୍ଣଚରଣ ସାହୁ, ଡ. ଶ୍ରୀନିବାସ ମିଶ୍ର, ଡ. ବୃନ୍ଦାବନ ଚନ୍ଦ୍ର ଆଚାର୍ଯ୍ୟ, ଡ. ଅସୀତ କବିଙ୍କୁ ଅଭିବାଦନ କରୁଛି । ପାଠ୍ୟଗତ ସାହାଯ୍ୟ ପ୍ରଦାନ କରିଥିବାରୁ ଡ. ସଚ୍ଚିଦାନନ୍ଦ ମିଶ୍ର, ଡକ୍ଟର ନିତ୍ୟାନନ୍ଦ ଶତପଥୀ, ଡ. ଜାନକୀ ବଲ୍ଲଭ ମହାନ୍ତି, ଡ. ଗଗନେନ୍ଦ୍ର ଦାସଙ୍କୁ ମୁଁ କୃତଜ୍ଞତା ନ ଜଣାଇ ରହିପାରୁନି । ଆନୁଷ୍ଠାନିକ ସାହାଯ୍ୟ ଏବଂ ସହାନୁଭୂତି ଯୋଗାଇ ଦେଇଥିବାରୁ ଡଃ ଜୟନ୍ତ କୁମାର ଦାସ, ନାଟ୍ୟକାର

କାର୍ତ୍ତିକ କୁମାର ଘୋଷ (ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ସାନଭାଇ), କୌଶିକ କୁମାର ଘୋଷଙ୍କୁ ମୁଁ ଅଭିନନ୍ଦନ
 ଜଣାଉଛି । ଏଇ ଅବସରରେ ମୁଁ ଯେଉଁ ମାନ୍ୟତା ନିକଟରେ ବିଶେଷ ଭାବରେ ରଣୀ,
 ସେମାନେ ହେଲେ କର୍ତ୍ତୃପକ୍ଷ-ରଘୁନନ୍ଦନ ଲାଲବେରୀ-ପୁରୀ, ପଡ଼ିଆରୀ ପାଠାଗାର-ଜିଲ୍ଲା
 ପାଠାଗାର-କଟକ, ମ୍ୟୁଜିୟମ ଲାଲବେରୀ-ଗାନ୍ଧୀ ପାଠାଗାର, ସୁଚନା ଭବନ ଲାଲବେରୀ-
 ଭୁବନେଶ୍ୱର, ନ୍ୟାସନାଲ ଲାଲବେରୀ-କଲିକତା, ରାୟଗଡ଼ା କଲେଜ ଲାଲବେରୀ-
 ରାୟଗଡ଼ା, କନିକା ଲାଲବେରୀ କଟକ ପ୍ରମୁଖ । ସର୍ବ ଶେଷରେ ଦୁଇ ଛାତ୍ର ଅଧ୍ୟାପକ
 ଜ୍ଞାନୀ ଦେବାଶିଷ ମିଶ୍ର ଓ ସର୍ବେଶ୍ୱର ବେହେରାଙ୍କୁ ପୁସ୍ତକର କଲେବର ପ୍ରସ୍ତୁତି ପାଇଁ
 ଧନ୍ୟବାଦ ଦେଇ ରହୁଛି ।

ନାରାୟଣ ସାହୁ

ପ୍ରସ୍ତୁତି ସମୟ - ୧୯୮୭

ପ୍ରକାଶନ ସମୟ - ୨୦୧୪

ସୂଚୀପତ୍ର

ପ୍ରଥମ ଅଧ୍ୟାୟ : “ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଆଦି ପର୍ଯ୍ୟାୟ” - (ପୃଷ୍ଠା : ୯-୨୫)

ଜାତିର ଜୀବନବେଦ : ନାଟକ, ପାଷାଣ ଗାତ୍ରରେ ଓଡ଼ିଶୀ ନାଟ୍ୟକଳା, ନାଟ୍ୟକଳାର ବିକାଶରେ ଓଡ଼ିଶୀ ନୃତ୍ୟ, ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶରେ ରାସଲୀଳା, ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶରେ ଯାତ୍ରା / ଗୀତିନାଟ୍ୟ, ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶରେ ସୁଆଙ୍ଗ, ଆଦି ପର୍ଯ୍ୟାୟର ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ।

ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଧ୍ୟାୟ : ପ୍ରତିଭାର ଉନ୍ନେଷ ଏବଂ ଉଦ୍ଭରଣ - (ପୃଷ୍ଠା : ୨୭-୫୭)

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ସମୟର ଓଡ଼ିଶୀ, ଓଡ଼ିଶାର ରାଜନୈତିକ ଆକାଶ, ଓଡ଼ିଶାର ସାମାଜିକ ପାଣିପାଗ, ପାଷାଣ ଶିକ୍ଷାର ବିକାଶ, ନ’ଅଙ୍କର ଆଶୀର୍ବାଦ, ବିଧି-ବିଧାନ ସଂବିଧାନ, ଓଡ଼ିଶାର ସାଂସ୍କୃତିକ ପୃଷ୍ଠଭୂମି, ଓଡ଼ିଶାରେ ରଂଗ ମଞ୍ଚର ଅବସ୍ଥା, ସ୍ୱାଧୀନତାବାଦର ସଂଜ୍ଞା ସକାଳ, କର୍ମମୟ ଜୀବନର ଆରମ୍ଭ, ଥିଏଟର ସହିତ ସଂପୃକ୍ତି, ଅଭାବର ଛାଳରେ ଅଶ୍ୱିନୀ, ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା ଗଠନରେ ଅଶ୍ୱିନୀ, ବଳଜା ଥିଏଟର ଓ ଅଶ୍ୱିନୀ, ଆର୍ଚ୍ଚ ଥିଏଟର ଓ ଅଶ୍ୱିନୀ, ଜୀବନର ଅନ୍ତିମ ମୁହୂର୍ତ୍ତ, ବ୍ୟକ୍ତି ଚରିତ୍ରର ଭିନ୍ନଭିନ୍ନ, କାଳୀଚରଣଙ୍କ ସହ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ସଂପର୍କ, ବିଭିନ୍ନ ମଞ୍ଚ ସହିତ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ସଂପର୍କ, ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କୁ ମିଳିଥିବା ବିବିଧ ସମ୍ମାନ ।

ତୃତୀୟ ଅଧ୍ୟାୟ : ସୃଷ୍ଟି ଓ ସମୀକ୍ଷା - (ପୃଷ୍ଠା : ୫୯ - ୧୧୩)

ପୌରାଣିକ ନାଟକ, ପୁରାଣର ସଜ୍ଞା ଓ ସ୍ୱରୂପ, ପୁରାଣ ଓ ନାଟକ, ପୌରାଣିକ ନାଟକ, ଓଡ଼ିଆ ପୌରାଣିକ ନାଟକର ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ପରିଚୟ, ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପୌରାଣିକ ନାଟକର ପୃଷ୍ଠଭୂମି, ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପୌ.ନା, ଭୀଷ୍ମ, ସାବିତ୍ରୀ, ଜାନକୀ, ଚଣ୍ଡାଲୁଣୀ, ବଂଧୁ ମହାନ୍ତି, ଭକ୍ତ ହରିଜନ, ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତ, ତ୍ୟାଗୀ ରାମଦାସ, ସାଲବେଗ, ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର, ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ, ଶ୍ରୀ ସତ୍ୟ ନାରାୟଣ, ଉପସଂହାର,

ଐତିହାସିକ ନାଟକ - (ପୃଷ୍ଠା : ୧୧୪-୧୬୫)

ଇତିହାସ ଓ ନାଟକ, ଐତିହାସିକ ନାଟକ, ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ଐତିହାସିକ ନାଟକ, ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଐତିହାସିକ ନାଟକର ପୃଷ୍ଠଭୂମି, ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଐତିହାସିକ ନାଟକ, ସେଓଜୀ, କଳାପାହାଡ଼, ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର, ଉତ୍କଳ ଗୌରବ, କେଶରୀଗଙ୍ଗ, କୋଣାର୍କ, ସମଲେଶ୍ୱରୀ, ପାଜକପୁଅ, ତାଜମହଲ, ଓଡ଼ିଆ ଝିଅ, ଡଂଜ ଭୁଜଙ୍ଗ, କପିଳେନ୍ଦ୍ର ଦେବ, ଭୁବନେଶ୍ୱର, ଉପସଂହାର ।

ସାମାଜିକ ନାଟକ -

(ପୃଷ୍ଠା : ୧୭୭-୨୦୯)

ସାହିତ୍ୟ ଜୀବନ-ସମାଜ, ନାଟକ-ବ୍ୟକ୍ତି-ବିଶ୍ୱ, ସାମାଜିକ ନାଟକର ପ୍ରାଣସରା,
ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ସାମାଜିକ ନାଟକ, ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ସାମାଜିକ ନାଟକ, ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ
ସାମାଜିକ ନାଟକର ପୃଷ୍ଠଭୂମି, ହିନ୍ଦୁରମଣୀ, ମାଷ୍ଟରବାବୁ, ଭରାନୀ, ଦୁଃଖେ ସୁଖେ,
ମାମଲତକାର, ଶ୍ରୀଲୋକନାଥ, ଭାଇ, ଚଷାଝିଅ, ଅଭିନୟ, କଇଦୀ, ଉପସଂହାର,
ଏକାକିକା ଓ ପ୍ରହସନ ।

ଚତୁର୍ଥ ଅଧ୍ୟାୟ : ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ସ୍ଥାନ - (ପୃଷ୍ଠା ୨୧୧-୨୪୨)

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକର କଳାଗତ ଅଧ୍ୟୟନ, ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକର କଳାଶିଳ୍ପ, ଚରିତ୍ର
ସୃଷ୍ଟି, ରସ ସଂଯୋଜନା, ଛନ୍ଦ ଓ ଗୀତ ଯୋଜନା, ଭାଷା,ଶୈଳୀ ଓ ସଂଳାପ,
ଅଭିନେୟତା, ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଚେତନା, ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକରେ
ପ୍ରାଚ୍ୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ପ୍ରଭାବ, ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ପ୍ରଭାବ, ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକର
ଜାତୀୟ ଚେତନା, ସମସାମୟିକ ଚେତନା, ସାଂସ୍କୃତିକ ଚେତନା ଓ ଜୀବନ
ଦର୍ଶନ ।

ଉପସଂହାର -

(ପୃଷ୍ଠା ୨୪୩)

ସଙ୍କେତ ସୂଚୀ -

(ପୃଷ୍ଠା ୨୪୯)

ସହାୟକ ଗ୍ରନ୍ଥସୂଚୀ -

(ପୃଷ୍ଠା ୨୬୬)

ପ୍ରଥମ ଅଧ୍ୟାୟ
ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର
ଆଦି
ପର୍ଯ୍ୟାୟ

ଜାତିର ଜୀବନ ବେଦ : ନାଟକ

ଜୀବନ ଓ ନାଟକ କେଉଁ ଅନାଦି କାଳରୁ ଓତଃପ୍ରୋତ ଭାବେ ଜଡ଼ିତ । ଉଭୟ ସମପର୍ଯ୍ୟାୟବାଚୀ । ତେଣୁ ଜୀବନକୁ ନାଟକର ଭିନ୍ନରୂପ କିମ୍ବା ନାଟକକୁ ଜୀବନର ରୂପାନ୍ତର କୁହାଯାଇପାରେ । ଜୀବନ ଯେତେବେଳେ ଶାନ୍ତି, ସୁନ୍ଦର ଏବଂ ଶୋଭନୀୟ, ସେତେବେଳେ ଜନ୍ମନିଏ ‘କବିତା’, ଜୀବନ ଯେତେବେଳେ ଜଟିଳ, ଝଞ୍ଜାଳ ଏବଂ ଢ୍ଵାଳାମୟ, ସେତେବେଳେ ଜନ୍ମନିଏ ‘ଉପନ୍ୟାସ’; ମାତ୍ର ଜୀବନ ଯେତେବେଳେ କ୍ଷୁଦ୍ର ଶ୍ଳିପ୍ର, ବ୍ୟର୍ଥ ବ୍ୟଗ୍ର, ଅଭାବ ଅଭିଯୋଗର ଏକ ତୀବ୍ର ମାନସିକ ସଙ୍କଟ, ସେତେବେଳେ ଜନ୍ମନିଏ ‘ନାଟକ’ ।

ଜୀବନକୁ ଛାଡ଼ି କେବେହେଲେ ନାଟକର ପରିକଳ୍ପନା କରାଯାଇପାରେନା । ନାଟକର ଛତ୍ରେ ଛତ୍ରେ ଜୀବନର ସତର୍କ ପଦପାତ ଏକ ଗୁଞ୍ଜରଣ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ତାହା ସଂଘାତ ସଂଘର୍ଷର ଏକ ଲସ୍ତାହାର ହୋଇପାରେ କିମ୍ବା ମଧୁ ମଙ୍ଗଳର ଏକ ସୁମଧୁର ସମନ୍ୱୟ ବି ହୋଇପାରେ । ତେଣୁ କୁହାଯାଇଛି ଜାତିର ଜୀବନବେଦର କଳାତ୍ମକ ପରିପ୍ରକାଶ ହେଉଛି ନାଟକ, ଯାହା ସ୍ଥାନ ଏବଂ କାଳକୁ ସମ୍ମାନ ପ୍ରଦର୍ଶନ ପୂର୍ବକ ନିଜର ଗନ୍ତବ୍ୟ ପଥରେ ଆଗେଇଯାଏ । ୧ । ମାନବ ଜୀବନକୁ ସରସ, ସୁନ୍ଦର ଏବଂ ମଧୁମୟ କରିବା ପାଇଁ ନାଟକ ନେଇଛି ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା । ବାସ୍ତବରେ ଏହା କେବଳ ଦର୍ଶକ ସମାଜର ଆହ୍ଲାଦନ ବୃଦ୍ଧି କରିବା ପାଇଁ ଅଭିପ୍ରେତ ନୁହେଁ, ଏହା ମାନବ ଜୀବନର ଆଦର୍ଶ ସମୁଚୟକୁ ଅଭିନୟଯୋଗ୍ୟ ଭାଷାରେ ପରିପ୍ରକାଶ କରିବାର ଏକ ବଳିଷ୍ଠ କଳାତ୍ମକ ମାଧ୍ୟମ ମଧ୍ୟ । ୨ ।

ପ୍ରତ୍ୟେକ ଜାତି ଗର୍ବ କରିଥାଏ ନିଜର କଳା ଏବଂ ସଂସ୍କୃତି ପାଇଁ । ଓଡ଼ିଆ ଜାତି ବା ସେଥିରୁ ବାଦ୍ ପଡ଼ିବ କିପରି ? ଉତ୍କଳର ନାମକରଣରୁ ହିଁ ଏହା ଉନ୍ନତ କଳାର ଦେଶ ବୋଲି ଜାଣିହୁଏ । ୩ । ବହୁକାଳରୁ ଏହା ଗୀତ, ନୃତ୍ୟ, ନାଟ୍ୟ, ବାଦ୍ୟ, ଶିଳ୍ପ, ଭାଷ୍ୟ, ଚିତ୍ର ଆଦି ବହୁବିଧ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଚାରୁକଳାର ମିଳନଯୋଗ ଭାବରେ ପରିଗଣିତ ହୋଇଆସିଛି । କଳା ଏବଂ ସଂସ୍କୃତିର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ପାଇଁ ଉତ୍କଳ ମଧ୍ୟ ବାହାରେ ପ୍ରସିଦ୍ଧି ଲାଭ କରିଛି । ଉତ୍କଳର ପ୍ରାଚୀନତମ ନାମ ଉଦ୍ର, ଓଦ୍ର ବା ଓଡ୍ର ଥିଲା ବୋଲି ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଯେଉଁ ଚାରିଗୋଟି ଆଞ୍ଚଳିକ ଧାରାର ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି, ‘ଉଦ୍ର’ ତନ୍ମଧ୍ୟରୁ ଅନ୍ୟତମ । ୪ । ଏହାର ସୀମାରେଖା ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ ବଂଗଳା ନୃତ୍ୟକଳାର ପ୍ରସିଦ୍ଧ ଗବେଷିକା ଗାୟତ୍ରୀ ମଜୁମଦାର କହନ୍ତି - “ଅଙ୍ଗ, ବଙ୍ଗ, କଳିଙ୍ଗ ଓ ଉଦ୍ର ବର୍ତ୍ତମାନ ଓଡ଼ିଶାର ଭୌଗୋଳିକ ସୀମାରେଖା ମଧ୍ୟରେ ଅବସ୍ଥିତ” । ୫ ।

ଏକ ମହାଭାରତୀୟ ଆଦର୍ଶକୁ ବହନ କରି ଆର୍ଯ୍ୟ-ଅନାର୍ଯ୍ୟ ସଂସ୍କୃତିର ପ୍ରାଣକେନ୍ଦ୍ର

ଉତ୍କଳ, ତା'ର ଗିରିଗୁହା, ମନ୍ଦିର, ନୃତ୍ୟ, ସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ଅଭିନୟ ଇତ୍ୟାଦିରେ ଅକନ କରନ୍ତି ଅବିସ୍ମରଣୀୟ ଆଲୋଖ୍ୟ । ବେଶଭୂଷା, ଗୃହସଜ୍ଜା ଆଦି ପ୍ରତ୍ୟେକ ବିଭବ ଭିତରେ ଭରି ରହିଛି ଉନ୍ନତ କଳାର ପ୍ରାଣ ପ୍ରାରୁଣ୍ୟ । ଜଗନ୍ନାଥ ଭୂମି ଉତ୍କଳର ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଆଲୋଚନ ତଥା ବିଭିନ୍ନ ବିଜୟ ଉତ୍ସବ ମଧ୍ୟରୁ ଓଡ଼ିଶୀ ନାଟ୍ୟକଳା ଜନ୍ମ ନେଇଥିବାର ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ଏ ସଂପର୍କରେ ଡଃ ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ ମତ ଦିଅନ୍ତି- “ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକଳାର ଜନ୍ମଜାତକରେ ସେଇ ଧର୍ମୀୟ ଅନୁଷ୍ଠାନ, ବିଜୟ ଉତ୍ସବ ଉପଲକ୍ଷେ ଆୟୋଜିତ ନୃତ୍ୟାଭିନୟ ପ୍ରଭୃତି ବର୍ତ୍ତମାନ କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବ ନାହିଁ । ” ୧ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକଳାର ବିକାଶ ପଥରେ ବିଭିନ୍ନ ପର୍ବପର୍ବାଣୀରେ ଅନୁଷ୍ଠିତ ଲୋକନାଟ୍ୟ ଉତ୍ସବ ଯଥା: ଓଡ଼ିଶୀ, ନୃତ୍ୟ, ନାଟ୍ୟ, ଯାତ୍ରା, ସୁଆଙ୍ଗ, ପାଲା, ଲୀଳା ଇତ୍ୟାଦି ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥିବାର ଦେଖାଯାଏ ।

ପାଷାଣ ଗାତ୍ରରେ ଓଡ଼ିଶୀ ନାଟ୍ୟକଳା:- ଓଡ଼ିଆ ଜାତି ନିଜର କଳା କୁଶଳତାକୁ ବଂଚାଇ ରଖିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛି ଶିଳ୍ପ ଭାବ୍ୟର୍ଥ୍ୟ ଭିତରେ । ମନେହୁଏ ମନ୍ଦିରମାଳିନୀ ଓଡ଼ିଶାର ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ଶିଳାଖଣ୍ଡ ଯେମିତି ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ପାଷାଣକାବ୍ୟ । ଅଦ୍ୟାବଧି ଓଡ଼ିଶୀ ନାଟ୍ୟକଳାର ଯେଉଁସବୁ ପ୍ରାଚୀନତମ ନିଦର୍ଶନ ମିଳୁଛି; ତନ୍ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରଥମ ସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କରିଛି ପାଷାଣ ଗାତ୍ରରେ ଖୋଦିତ ଲିପି ଓ ମୂର୍ତ୍ତି । କାଗଜ ସୃଷ୍ଟିର ବହୁପୂର୍ବରୁ ଏହି ମନ୍ଦିର ମାନଙ୍କରେ ଖୋଦିତ କାରୁକାର୍ଯ୍ୟ କେବଳ ଓଡ଼ିଶୀ ସଂସ୍କୃତିର ଏକ ବର୍ଣ୍ଣାବ୍ଧି ପରିଚୟ ପ୍ରଦାନ କରୁନଥିଲା, ତତ୍ସହିତ ଓଡ଼ିଶାର ନାଟ୍ୟକଳାକୁ ବଂଚାଇ ରଖିବା ପାଇଁ ଏକ ସୋପାନ ମଧ୍ୟ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଥିଲା ।

ଓଡ଼ିଶୀ ନାଟ୍ୟକଳାର ପ୍ରାଚୀନତା ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିବାକୁ ଯାଇ ଡଃ ରତ୍ନାକର ଚକ୍ରନି ମତ ଦିଅନ୍ତି- “ କଳାପ୍ରିୟ ଓଡ଼ିଆ ଜାତି ନିଜ ନିଜ ନାଟ୍ୟକଳାର ସର୍ବପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରାମାଣିକତା ହାତୀଗୁମ୍ଫା ଶିଳାଲେଖର ଛାଡ଼ିଯାଇଛି । ଏହାପୂର୍ବରୁ ଅନ୍ୟତ୍ର କେଉଁଠୁ ପ୍ରାଚୀନ ସଂସ୍କୃତିର ପ୍ରମାଣ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ ନାହିଁ ୧୨ । ଖାରବେଳଙ୍କ ସମୟରେ ଓଡ଼ିଶାରେ ନାଟ୍ୟକଳାର ଏକ ସୁପରିକଳ୍ପିତ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଥିବା ତାଙ୍କ ହାତୀଗୁମ୍ଫା ଶିଳାଲେଖରୁ ଜଣାଯାଏ । ଗାଁଗୁମ୍ଫାର ପରିପାଟୀ ହିଁ ସେଠାରେ ଏକ ମୁକ୍ତ ମଞ୍ଚ ଥିଲା ବୋଲି ସୂଚାଇ ଦିଏ । ୮ । ଖଣ୍ଡଗିରି ଏବଂ ଉଦୟଗିରିରେ ଖୋଦିତ ଚିତ୍ରକଳାରୁ ତତ୍କାଳୀନ ନାଟ୍ୟସଂସ୍କୃତିର ପରିଚୟ ମିଳେ । ଏଠାରେ ଖୋଦିତ ଚିତ୍ରସମୂହ ତତ୍କାଳୀନ ନଟନଟୀଙ୍କର ଅଭିନୟକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ଗଢ଼ି ଉଠିଥିବାର ମନେହୁଏ ।

ଖାରବେଳଙ୍କ ପରେ ପରେ ଦୀର୍ଘ ପାଞ୍ଚ ଶହ / ଛ'ଶହ ବର୍ଷ ଧରି ଓଡ଼ିଶାର ନାଟ୍ୟକଳା ସଂପର୍କରେ ଇତିହାସ ନୀରବ । ଉକ୍ତ ଅନ୍ଧକାରମୟ ଅବଧି ଅତିକ୍ରମ କରି ଆସିଲେ ଆମେ ଓଡ଼ିଶୀ ନାଟ୍ୟ କଳାର ପ୍ରାଚୀନ ସଂସ୍କୃତିକୁ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରସ୍ତର ବୁକୁରେ ଦେଖିବାକୁ ପାଉ । ସର୍ବପ୍ରଥମେ ଆମର ବୃଷ୍ଟିପଥାରୁତ୍ତ ହୁଏ କେତୋଟି ନଟରାଜ ମୂର୍ତ୍ତି । ଏଗୁଡ଼ିକ କେବଳ

ପ୍ରାଚୀନ ନାଟ୍ୟକଳାର ପରିଚୟ ଦିଏନି, ଶୈବ ସଂସ୍କୃତି ଉପରେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରାମାଣିକ ଉପାଦାନ ଯୋଗାଇଥାଏ । କେନ୍ଦୁଝର ଜିଲ୍ଲାରୁ ମିଳିଥିବା ନଟରାଜ ମୂର୍ତ୍ତିକୁ ଭାରତର ସର୍ବପ୍ରାଚୀନ ନଟରାଜ ମୂର୍ତ୍ତି ବୋଲି ଶ୍ରୀ ଧୀରେନ୍ଦ୍ର ନାଥ ପଟ୍ଟନାୟକ ମତ ଦିଅନ୍ତି । ୯ । ତାଙ୍କର ଏ ମନ୍ତବ୍ୟ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ମନେ ହୁଏନାହିଁ । କାରଣ ସିନ୍ଧୁ ସଭ୍ୟତାର ଧ୍ବଂସାବଶେଷରୁ ପ୍ରାପ୍ତ ନଟରାଜ ମୂର୍ତ୍ତି ହିଁ ସର୍ବପ୍ରାଚୀନ ବୋଲି ସର୍ବବାଦୀ ସମ୍ମତ ।

ଶୈବ ସଂସ୍କୃତି ସହ ଓଡ଼ିଶାରେ ପ୍ରଚଳିତ ଥିବା ବୌଦ୍ଧ ଏବଂ ଜୈନଧର୍ମର ଅନେକ ମୂର୍ତ୍ତି ଓଡ଼ିଶା ନାଟ୍ୟକଳାର ଇତିହାସରେ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ସ୍ୱାକ୍ଷର ବହନ କରିଛି । ସପ୍ତମ ଶତାବ୍ଦୀର ରତ୍ନଗିରି ଏବଂ ଲଳିତଗିରିର ବୌଦ୍ଧମୂର୍ତ୍ତି, ନବମ ଶତକର ଶୁଚିଙ୍ଗର ବୌଦ୍ଧମୂର୍ତ୍ତି ଏହାର ଉଲ୍ଲେଖ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ । ଏତଦ୍ବ୍ୟତୀତ ୭ମ ବା ୮ମ ଶତକର ପରଶୁରାମେଶ୍ୱର ମନ୍ଦିରର ନୃତ୍ୟାୟିତ ମୂର୍ତ୍ତି, ୮ମ ବା ୯ମ ଶତକର (୧୦) ମୁକ୍ତେଶ୍ୱର ମନ୍ଦିରର ନଟରାଜ ମୂର୍ତ୍ତି, ୭ମ ଶତକର ଭରତେଶ୍ୱର ଏବଂ ଶତ୍ରୁଘ୍ନେଶ୍ୱର ମନ୍ଦିର ନଟରାଜ ମୂର୍ତ୍ତି, ୮ମ ବା ୯ମ ଶତାବ୍ଦୀର ରାଣୀପୁର ଝରିଆଲର ବିଷ୍ଣୁମନ୍ଦିର ଓ ତଉଷଠି ଯୋଗିନୀ ମୂର୍ତ୍ତି, ୧୦ମ ଶତକର ରାଜରାଣୀ ମନ୍ଦିରର ନୃତ୍ୟାୟିତ ଶିବ ଏବଂ କୃଷ୍ଣମୂର୍ତ୍ତି, ୧୩ଶ ଶତକର ରାଜରାଣୀ ମନ୍ଦିରର ନୃତ୍ୟାୟିତ ଶିବ ଏବଂ କୃଷ୍ଣମୂର୍ତ୍ତି, ୧୧ଶ ଶତକର (୧୧) ଲିଙ୍ଗରାଜ ମନ୍ଦିରସ୍ଥ ନାଟମନ୍ଦିରର ଛନ୍ଦାୟିତ ମୂର୍ତ୍ତି ଆଦିରୁ ଉତ୍କଳୀୟ ନାଟ୍ୟସଂସ୍କୃତିର ସମ୍ୟକ୍ ପରିଚୟ ମିଳେ । ଓଡ଼ିଶା ନାଟ୍ୟକଳାର ସର୍ବଶ୍ରେଷ୍ଠ ନିଦର୍ଶନ ହେଉଛି କୋଣାର୍କ ମନ୍ଦିରର ବିଭିନ୍ନ ମୂର୍ତ୍ତି । ଡଃ ଚକ୍ରନିକ ମତରେ- “ଭଗ୍ନସ୍ତ୍ରପ ଭିତରୁ ସେ କାଳର ଶିଳ୍ପୀମାନସରୁ ଜନ୍ମଗ୍ରହଣ କରିଥିବା ମୂର୍ତ୍ତିଗୁଡ଼ିକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟକଲେ ଜଣାଯାଏ, ଏମାନେ ଯେପରି କେଉଁ ଅଙ୍ଗଣା କାଳରୁ ନୃତ୍ୟବାଦ୍ୟରତ । ମନେହୁଏ ଏବେ ବି ସେହି ପ୍ରସ୍ତରର ନଟନଟାଣଣ ନାଚୁଛନ୍ତି, ଗାଉଛନ୍ତି, ନିଶ୍ଚୁର କାଳର କରାଳ କବଳକୁ ଉପହାସ କରି । ସମୟ ସେମାନଙ୍କୁ ଅଥର୍ବ କରି ପାରିନାହିଁ । ୧୨ । ଦ୍ୱାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀ ବେଳକୁ ଓଡ଼ିଶା ନାଟ୍ୟକଳାର ଯଥାର୍ଥ ରୂପ ଜଗନ୍ନାଥ ମନ୍ଦିରର ମୂର୍ତ୍ତି ସମୂହକୁ ମିଳେ ।

ଉପରୋକ୍ତ ସମସ୍ତ ମନ୍ଦିରର ନୃତ୍ୟାୟିତ ଛନ୍ଦାୟିତ ମୂର୍ତ୍ତି ମାନଙ୍କରୁ ତତ୍କାଳୀନ ଲୋକଗୁଡ଼ିକର ପରିଚୟ ମିଳିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ନାଟ୍ୟମୋଦ ପ୍ରତି ଜନତାର ଆସକ୍ତି ଥିବା ମନେହୁଏ । ଏହି ମୂର୍ତ୍ତି ଗୁଡ଼ିକର ନୃତ୍ୟାୟିତ ଛନ୍ଦ, ଅଭିନୟ ଏବଂ ବିଭିନ୍ନ ମୁଦ୍ରା ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟକଳାକୁ ବେଶ୍ ପ୍ରଭାବିତ କରିଛି । ଅଦ୍ୟାବଧି ମଧ୍ୟ ବିଭିନ୍ନ ନୃତ୍ୟ ନାଟକରେ ତତ୍କାଳୀନ ଛନ୍ଦୋବନ୍ଧ ଅଭିନୟର ସୂଚନା ମିଳେ । ବାସ୍ତବରେ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ଏହି ପ୍ରସ୍ତରୀଭୂତ ମୂର୍ତ୍ତି ସମୂହ ଓଡ଼ିଶା ନାଟ୍ୟକଳାର ବିକାଶରେ ଏକ ମୂଳ ଦଲିଲ କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବ ନାହିଁ । ଡଃ ମାନସିଂହଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟଟି ଏଠାରେ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ମନେହୁଏ । ୧୩ ।

ନାଟ୍ୟକଳାର ବିକାଶରେ ଓଡ଼ିଶା ନୃତ୍ୟ:-

ନୃତ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଗୋଟିଏ ଜାତି ବା ଦେଶର ସାଂସ୍କୃତିକ ରୂପ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥାଏ ।

‘ଅନ୍ୟ ନିକଟରେ ନିଜକୁ ବ୍ୟକ୍ତ କରିବା ନିମନ୍ତେ, ନିଜର ଚିନ୍ତାକୁ ଅନ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ସଂକ୍ରମିତ କରାଇବା ନିମନ୍ତେ ଯେଉଁ ମୂଳ ଅଙ୍ଗବିଶେଷ, ନେତ୍ରବକ୍ତ୍ର ବିକାରାଦି କ୍ରିୟା ପ୍ରକାଶିତ ହେଲା ତାହା ହିଁ ହେଉଛି ‘ଅଭିନୟ’ର ଆଦିରୂପ । ନୃତ୍ୟ ହେଉଛି ଏହାର ସର୍ବଶେଷ କଳାତ୍ମକ ପରିଣତି । ୧୪ ।

ଭାରତୀୟ ସଂସ୍କୃତିରେ ନୃତ୍ୟ ଅତ୍ୟନ୍ତ ପବିତ୍ର ସ୍ଥାନ ଲାଭ କରିଛି । ସୃଷ୍ଟି ସ୍ଥିତି-ବିଲୟର କାରଣ ତିନି ଦେବତା ଇନ୍ଦ୍ର, ପାର୍ବତୀ ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ପ୍ରଭୃତି ନୃତ୍ୟ ସହିତ ସିଧାସଳଖ ସଂଯୁକ୍ତ । ‘ଶିବ’ ହେଉଛନ୍ତି ‘ନୃତ୍ୟ’ର ଆଦିପ୍ରସ୍ଥ । ତେଣୁ ନାଟ୍ୟସୂତ୍ରା ଶିବଙ୍କ ମୁଖରେ କୁହାଯାଇଛି- “ମୁଁ ପ୍ରତି ସଂଧ୍ୟାରେ ନୃତ୍ୟ କଲାବେଳେ ନାନା ‘କାରଣ’ ସମନ୍ୱିତ ‘ଅଙ୍ଗହାର’ ଦ୍ୱାରା ମଣ୍ଡିତ ଏହି ‘ନୃତ୍ୟ’କୁ ସ୍ମରଣ କରିଥାଏ (ସୃତି ପଥକୁ ଆଣି ତଦନୁସାରେ ନୃତ୍ୟ କରୁଥାଏ)” । ୧୫ । ନୃତ୍ୟକୁ ‘ନୃତ୍ୟ’ର ଏକ ବିକଶିତ ଅବସ୍ଥା ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ । ‘ନୃତ୍ୟ’ରେ ଅଭିନୟ ନ ଥିବା ସ୍ଥଳେ ‘ନୃତ୍ୟ’ରେ ଏହାର ଏକ ବିଶେଷ ଭୂମିକା ରହିଛି । ଅଭିନୟ ସହିତ ନୃତ୍ୟକଳାର ସଂପର୍କ ଅତୀବ ଘନିଷ୍ଠ ।

ସାମାଜିକ ଜୀବନର ବିଶିଷ୍ଟ ଅଙ୍ଗ ଭାବରେ ‘ନୃତ୍ୟ’ ପରିଗଣିତ ହୋଇଆସିଛି । ମାନବ ଜୀବନ ସହିତ ଓତଃପ୍ରୋତ ଭାବେ ଜଡ଼ିତ ଏହି ନୃତ୍ୟ ମାନବିକ ଭାବ ଫଲ୍‌ଗୁର ଉଦ୍‌ଗାରଣରେ ଏକ ବିଶେଷ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । କେବଳ ଧର୍ମୀୟ ଅନୁଷ୍ଠାନ ବା ମହୋତ୍ସବର ଗଣ୍ଠି ଭିତରେ ଏହା ସାମାବଦ୍ଧ ହୋଇ ଯାଇନି, ମଣିଷର ସାମାଜିକ ଜୀବନ ଯାତ୍ରାରେ ମଧ୍ୟ ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ଥାନ ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ପ୍ରଫେସର ଜେନାଙ୍କ ମତରେ- “Not only are the dances performed as religious rituals but also are associated with fairs, festivals and social ceremonies of ritual folk.” । ୧୬ ।

ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକଳାର ବିକାଶ ପଥରେ ଓଡ଼ିଶୀ ନୃତ୍ୟ ଯେ ଏକ ବିଶେଷ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ଓଡ଼ିଶାର ବିଭିନ୍ନ ମନ୍ଦିର, ଦୁର୍ଗ, ରାଜପ୍ରାସାଦ, ପାହାଡ଼ ତଥା ପର୍ବତ ଗାତ୍ରରେ ଏବେ ବି ସାଇତା ହୋଇ ରହିଛି ଲୀଳାତପଳ ନର୍ତ୍ତକୀର ମନୋଜ୍ଞ ମଧୁର ଛନ୍ଦ, ଯାହା ଯୁଗେ ଯୁଗେ ଦର୍ଶକକୁ ବିହ୍ୱଳିତ କରିଆସିଛି । ଓଡ଼ିଆ ଶିଳ୍ପୀର କମନାର୍ଥ ସର୍ବ ନିର୍ଦ୍ଧାବ ଶିଳାଖଣ୍ଡକୁ କରିଛି ପ୍ରାଣବନ୍ଧ । ଶିଳ୍ପୀ ମାଟିରେ ମିଶିଯାଇଛି । ମାତ୍ର ତାର ଶିଳ୍ପ କାଳ କାଳ ଧରି ଜନମାନସରେ ଅମର ରହି ଅଗଣିତ ଭାବୀ ବଂଶଧର ମାନଙ୍କୁ ପ୍ରଚୋଦନା ଯୋଗାଇ ଆସିଛି । ଅଧ୍ୟାପକ କାଳିନ୍ଦୀ ବେହେରାଙ୍କ ମତରେ- “x x ଯେଉଁ ରାଜ୍ୟରେ ପ୍ରସ୍ତର ଗାତ୍ରରେ ନର୍ତ୍ତକୀର ଲୀଳାଦାସ୍ତ୍ର ପଦର ନୃପୁର ନିକ୍ଷେପ ଧ୍ୱନି ଅନୁରଣିତ ହୋଇଛି, ସେ ରାଜ୍ୟରେ ଚଳଚଞ୍ଚଳ ନାଟ୍ୟ କଳାର ସୃଷ୍ଟି ଯେ ବହୁ ପୁରାତନ, ଏଥିରେ ଭାବିବାର କିଛି ନାହିଁ । ସନ୍ଦେହ ପ୍ରକାଶ କରିବାର ଅବକାଶ ବି ନାହିଁ” । ୧୭ ।

ଭାରତୀୟ ନୃତ୍ୟକଳାର ଇତିହାସରେ ଓଡ଼ିଶୀ ନୃତ୍ୟ ଏକ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ପ୍ରାଗୈତିହାସିକ କାଳରୁ ସୃଷ୍ଟ ଏହି ନୃତ୍ୟକୁ ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ସମ୍ମାନ ଦିଆଯାଇଛି ।

ଓଡ଼ିଶୀ ନୃତ୍ୟର ପ୍ରାଚୀନତା ବିଷୟରେ ବହୁ ସୂଚନା ମିଳେ । ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଯେଉଁ ଯାତ୍ରାପ୍ରକାର ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ନୃତ୍ୟର ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି । ତନ୍ମଧ୍ୟରୁ ଓଡ଼ିଶୀ ନୃତ୍ୟ ବା ଓଡ଼ିମାଗଧୀ ଅନ୍ୟତମ ବୋଲି ମନେହୁଏ । ୧୮ । ଜଗନ୍ନାଥ ମନ୍ଦିରର ପ୍ରଚଳିତ ମାହାରୀ ନୃତ୍ୟ ଓଡ଼ିଶୀ ନୃତ୍ୟର ଅନ୍ୟତମ ଅଙ୍ଗ ଭାବରେ ପରିଗଣିତ ହୋଇଆସୁଛି । ଓଡ଼ିଶୀ ନୃତ୍ୟର ପ୍ରାଚୀନତା ଉପରେ ବିଭିନ୍ନ ମତ ଦେଖାଯାଏ । କାଳୀଚରଣଙ୍କ ଦ୍ଵାରା ଆବିଷ୍କୃତ ‘ଅଭିନୟ ଚନ୍ଦ୍ରିକା’ର ଲେଖକ ମହେଶ୍ଵର ମହାପାତ୍ରଙ୍କୁ ଦ୍ଵାଦଶ ଶତକର ପ୍ରଥମ ଭାଗର ବୋଲି ଧରାଗଲେ ଓଡ଼ିଶୀ ନୃତ୍ୟ ୧୨ଶ ଶତକ ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରଚଳିତ ବୋଲି ଧରିନେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ୧୯ । ୧୭ଶ ଶତାବ୍ଦୀରୁ ଭୁବନେଶ୍ଵରର ବ୍ରହ୍ମେଶ୍ଵର ମନ୍ଦିରର ଏକ ଶିଳା ଲେଖରୁ କେଶରୀବଂଶର ରାଜମାତା କଳାବତୀ ଦେବୀଙ୍କର ଶିବମନ୍ଦିର ନିର୍ମାଣ ସହ ଦେବଦାସୀ ନୃତ୍ୟର ବିନିଯୋଗ କଥା ଜଣାପଡ଼େ । ଠିକ୍ ଏହି ସମୟରୁ ହିଁ ଓଡ଼ିଶାରେ ଦେବଦାସୀ ବା ମାହାରୀ ସଂପ୍ରଦାୟର ବିସ୍ତୃତି ଘଟିଛି ବୋଲି ଗାୟତ୍ରୀ ମଜୁମଦାର ମତ ଦିଅନ୍ତି । ୨୦ । ଗଙ୍ଗବଂଶ ରାଜାମାନଙ୍କର ରାଜତ୍ଵ କାଳରେ ଓଡ଼ିଶୀ ନୃତ୍ୟର ପ୍ରସାର ଘଟିଥିବା ଜଣାଯାଏ ।

ଓଡ଼ିଶୀ ନୃତ୍ୟ ଦୀର୍ଘ ଦୁଇ ଶତାବ୍ଦୀ ଧରି ବିଶେଷ ଅଗ୍ରଗତି କରିପାରି ନଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଅଧୁନା ଏହା ଏକ ସମ୍ପ୍ରାନ୍ତ ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ନୃତ୍ୟରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି । ଓଡ଼ିଶୀ ନୃତ୍ୟକୁ ଅଭିଜାତ ଶ୍ରେଣୀର ଆଦର ମିଳିଛି । ଓଡ଼ିଶୀ ନୃତ୍ୟର ଅନ୍ୟତମ ବିଭାଗ ‘ଗୋଟିପୁଅ ନାଚ’ ମଧ୍ୟ ଅଦ୍ୟାବଧି ଓଡ଼ିଶାର ଲୋକନାଟ୍ୟ ଭିତରେ ନିଜର ଆସନ ଅକ୍ଷୁର୍ଣ୍ଣ ରଖିପାରିଛି । ଡଃ ରଞ୍ଜନଙ୍କ ମତରେ “ଗୋଟିପୁଅ ନାଚ ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରଥମେ ଓଡ଼ିଶୀ ଲୋକନାଟ୍ୟ ଓ ପରେ ଖାଣ୍ଡି ନାଟକ ଭିତରେ ମିଶି ଯାଇଥିଲା” । ୨୧ । ମୋଟ ଉପରେ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ଓଡ଼ିଶୀ ନୃତ୍ୟ ବିଭିନ୍ନ ଦିଗରେ ଓଡ଼ିଆ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ଓଡ଼ିଶୀ ନୃତ୍ୟ ବିଭିନ୍ନ ଦିଗରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିଛି । ନାଟ୍ୟ ଜଗତକୁ ଓଡ଼ିଶୀ ନୃତ୍ୟର ମହନୀୟ ଦାନ ହେଉଛି ଆଜିକ ଏବଂ ଆହାର୍ଯ୍ୟ ଅଭିନୟ । ୨୨ ।

ଏହାର ଆଜିକ ପରିପାଟୀ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ଵ ପ୍ରଦାନ କରି ବିଶ୍ଵବିଖ୍ୟାତ ସମାଲୋଚକ ଡକ୍ଟର ଚାର୍ଲସ ଫାନ୍ସା କହନ୍ତି- “ଓଡ଼ିଶୀ ନୃତ୍ୟକୁ ଆମେ ବର୍ତ୍ତମାନ ଯେପରି ଦେଖୁ, ସେଥିରୁ ଏହା ପ୍ରଚୁର ହସ୍ତାଙ୍ଗୁଳି-ବ୍ୟଞ୍ଜନାତ୍ମକ ଏକ ମନୋହର ଲଳିତ କଳା ବୋଲି ବୋଧ ହେଉଛି । ଭାରତନାଟ୍ୟ ପରି ଏହା ପାଣ୍ଡିତ୍ୟ ଆକ୍ରାନ୍ତ ନୁହେଁ, ବରଂ ଏହା ତାହାର ପୂର୍ବାବସ୍ଥାର ସ୍ଵଚ୍ଛନ୍ଦ, ସ୍ଵାଭାବିକ ନର୍ତ୍ତନ ଲୀଳା ମାତ୍ର” । ୨୩ ।

ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶରେ ରାସ/ଲୀଳା:

ଲୋକ ନାଟକର ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଶାଖା ଭାବରେ ‘ଲୀଳା’ର ସ୍ଥାନ ସ୍ଵୀକୃତ । ଲୀଳାର ଆଭିଧାନିକ ଅର୍ଥ ହେଉଛି କ୍ରୀଡ଼ା ବା ଅନୁକରଣ । ମଣିଷର ଚିତ୍ତ ଆହ୍ଲାଦନ ନିମିତ୍ତ ଗତି, ବେଶ, ଦୃଷ୍ଟି, ହାସ୍ୟ ଏବଂ କଥୋପକଥନ ଆଦି ଦ୍ଵାରା ପ୍ରିୟତମର ଅନୁକରଣକୁ ସାଧାରଣତଃ ଲୀଳା କୁହାଯାଇଥାଏ । ମଣିଷର ସାମାଜିକ ଜୀବନ ସହିତ ଲୀଳା ଓତଃପ୍ରୋତ

ଭାବରେ କଢ଼ିତ ଥିଲା । ବିବାହ, ବ୍ରତ, ପର୍ବପର୍ବାଣୀ ବିଭିନ୍ନ ଉତ୍ସବ ଇତ୍ୟାଦିରେ ଲୀଳା ଅଭିନୀତ ହେଉଥିଲା । ଡଃ ବଂଶୀଧର ମହାନ୍ତିଙ୍କ ଭାଷାରେ- “ପ୍ରାଚୀନ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଆଦିମ ଉତ୍ସ ହେଉଛି ଲୀଳା ବା ଯାତ୍ରା” । ୨୪ ।

ଲୀଳାର ଆଧାରଭୂମି ହେଲା ପୌରାଣିକ ଉପାଖ୍ୟାନ । ଏ ଗୁଡ଼ିକର ମୌଳିକ ଉତ୍ସ ହେଉଛି ରାମାୟଣ, ମହାଭାରତ, ହରିବଂଶ ପୁରାଣ ଇତ୍ୟାଦି । ଗ୍ରାମ୍ୟ ପରିବେଶ ଭିତରେ ଏ ଗୁଡ଼ିକର ସୃଷ୍ଟି ଓ ପ୍ରସାର । ଲୀଳା ମୁଖ୍ୟତଃ ପଦ୍ୟାତ୍ମକ । ପଦ୍ୟାତ୍ମକ ସାହିତ୍ୟ ବା କାବ୍ୟରେ ନାଟକର ସଭା ଯେପରି ଅନ୍ତର୍ନିହିତ, ଠିକ୍ ସେହିପରି ନାଟକରେ ଶ୍ରାବ୍ୟ-କାବ୍ୟର ଉପସ୍ଥିତି ମଧ୍ୟ ଉପଲବ୍ଧ ହୁଏ । ପରିବେଶ ଓ ବକ୍ତବ୍ୟର ସୁମଧୁର ସମନ୍ୱୟରେ ଏକ ପ୍ରକାର ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ଶୈଳୀରେ ଲୀଳା ପରିବେଷଣ ହେଉଥିଲା । ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଲୀଳା ଆବୃତ୍ତିକାରୀ ବା ପୁରୋହିତ ପୋଥିରୁ ରାମ ବା କୃଷ୍ଣ ଚରିତାତ୍ମକ ଗାନ କରିବା ପରେ ପରେ ପାଳିଆଗଣ ସ୍ୱର ଧରୁଥିଲେ ଏବଂ ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକ ମୂଳ ଅଭିନୟ ପରିବେଷଣ କରୁଥିଲେ । କାଳକ୍ରମେ ଏହି ପ୍ରକ୍ରିୟାରେ ବଚନିକା ଏବଂ କିଛିତ୍ୱ ସଂଳାପ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ସଂପ୍ରତି ଲୀଳାର ସଙ୍ଗୀତ ସ୍ଥାନରେ ଗଦ୍ୟ ବଚନିକା କ୍ରମଶଃ ବୃଦ୍ଧି ପାଇବାରେ ଲାଗିଛି । ଏହା ମୂଳରେ ଅଛି ମଞ୍ଚ ନାଟକର ପ୍ରଭାବ ।

ଲୀଳା ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ନାଟକ ନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକଳାର ବିକାଶରେ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ଏହାର ଉତ୍ତର କାଳ ସଂପର୍କରେ ବିଶେଷ ପ୍ରାମାଣିକ ତଥ୍ୟ ଆମର ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୋଇ ନଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ଲିଖିତ ରୂପ ଯେ ୧୭ଶ ଶତାବ୍ଦୀରୁ ମିଳୁଛି, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହର ଅବକାଶ ନାହିଁ । କାବ୍ୟର କଥୋପକଥନ ଅଂଶ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇ ଅଧ୍ୟାପକ ଗିରିଜା ଶଙ୍କର ରାୟ କହନ୍ତି- “ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରଥମାବସ୍ଥାରେ ନାଟକୀୟ ଛଟାର ଯେଉଁ ପରିଚୟ ମିଳେ । ତାହା କାବ୍ୟାକାରରେ କଥୋପକଥନ” । ୨୫ । ଅଧ୍ୟାପକ ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାଶ ଏହି କାବ୍ୟାକାର କଥୋପକଥନରୁ ଲୀଳାକୁ ନାଟକ ଦିଗରେ ସର୍ବ ପ୍ରଥମ ପଦକ୍ଷେପ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ୨୬ । ଅତଏବ ଏଥିରୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ମନେହୁଏ ଯେ ଲୀଳାର ଏହି କଥୋପକଥନ ଭଙ୍ଗାଟି ବେଶ୍ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ।

ଓଡ଼ିଆ ରାମାୟଣର ଦର୍ଶକ ଗ୍ରାମୀଣ ନେତା ହୋଇଥିବାରୁ ଏହାର ଭାଷା ସରଳ ଓ ସ୍ପଷ୍ଟ ଥିଲା । ନାରୀ ଭୂମିକାରେ ପୁରୁଷମାନେ ହିଁ ଅଭିନୟ କରୁଥିଲେ । ଅଭିନୟର ଚାରିଟିଯାକ ଅଙ୍ଗ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଉଥିଲା ଅର୍ଥାତ୍ ରାବଣର ଆହାର୍ଯ୍ୟ ରୂପ । ହନୁମାନର ଆଙ୍ଗିକ ରୂପ ବା ଅଭିନୟ । ସୀତାଙ୍କର ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଅଭିନୟ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଅଭିଭୂତ କରିପାରୁଥିଲା । ଓଡ଼ିଆ ରାମାୟଣର ଆଧାରଭୂମି ଥିଲା ମୂଳ ବାଲ୍ମୀକି ରାମାୟଣ, କଗମୋହନ ରାମାୟଣ, ବିଶି ରାମାୟଣ, କେଶବ ରାମାୟଣ ପ୍ରଭୃତି । ସର୍ବ ଭାରତୀୟ ପରିପ୍ରେକ୍ଷାରେ ଓଡ଼ିଆ ରାମାୟଣ ନିଜର ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ବଜାୟ ରଖିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥିଲା ।

ମହାଭାରତର କୃଷ୍ଣ ଚରିତ୍ରକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲା କୃଷ୍ଣଲୀଳା ବା ରାସଲୀଳା ।

ଓଡ଼ିଆ ଭାଗବତକାର ଜଗନ୍ନାଥ ଦାସ ସର୍ବପ୍ରଥମେ ଦଶମ ସ୍କନ୍ଧରେ ରାସଲୀଳାର ବିସ୍ତୃତ ବର୍ଣ୍ଣନା ଦେଲେ । ପରେ ପରେ ଏହା ବହୁ କବି, ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ପ୍ରଭାବିତ କଲା । ଦ୍ଵାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଜୟଦେବ କୃତ ‘ଗୀତଗୋବିନ୍ଦ’ ହିଁ ରାସଲୀଳା ବା କୃଷ୍ଣଲୀଳାର ଏକ ଅନବଦ୍ୟ ରୂପ । ଓଡ଼ିଶାରେ ‘ରାସଲୀଳା’ର ଉଦ୍ଭବ ୧୩ଶ ଶତକରୁ ହୋଇଛି ବୋଲି ଡଃ ବଂଶୀଧର ମହାନ୍ତି ମତ ଦିଅନ୍ତି । ୨୭ । ଚୈତନ୍ୟଙ୍କ ପରେ ପରେ ‘ରାସ’ର ପରିପ୍ରସାର ଘଟିଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ଡଃ କୃଷ୍ଣଚରଣ ସାହୁ ନରସିଂହ ସେଣଙ୍କୁ ରାସ ଲୀଳାନୁକରଣର ଆଦ୍ୟ ପ୍ରବର୍ତ୍ତକ ଏବଂ ପ୍ରଥମ ରାସ-ନୃତ୍ୟ-ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଭାବରେ ଆଖ୍ୟାୟିତ କରିଛନ୍ତି । ୨୮ । ଅର୍ଥାତ୍ ଓଡ଼ିଶାରେ ରାସଲୀଳାର ଲିଖିତରୂପ ୧୬ଶ ଶତାବ୍ଦୀରୁ ମିଳୁଛି ବୋଲି ଜଣାଯାଏ ।

ସମବେତ ନୃତ୍ୟ ହିଁ ରାସର ପ୍ରଧାନ ଅଙ୍ଗ । ମଠ ଏବଂ ମନ୍ଦିରମାନଙ୍କରେ ଶରତ ଏବଂ ବସନ୍ତ ରାସ ଅଦ୍ୟାବଧି ପ୍ରଚଳିତ ହେଉଥିବାର ଦେଖାଯାଏ । ବିଂଶ ଶତକରୁ ଏହି ରାସର ଏକ ପରିମାର୍ଜିତ ବା ଶୁଦ୍ଧ ସଂସ୍କରଣ ସମ୍ଭବ ହୋଇ ପାରିଥିଲା ନାଟ୍ୟାଚାର୍ଯ୍ୟ କାଳୀଚରଣଙ୍କ ହାତରେ । ଓଡ଼ିଆ ରାସକୁ ଲୋକପ୍ରିୟତା ଆଣି ଦେଇଥିଲେ କାଳୀଚରଣ । ରାସର ଆଧୁନିକୀକରଣରେ ବିଶିଷ୍ଟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥିବା ଗୋବିନ୍ଦ ଚନ୍ଦ୍ର ଶୂରଦେଓଙ୍କ ‘ରାସ’ ଉପରେ ମତାମତ ଦେଇ କାଳୀଚରଣ କହନ୍ତି- “ଯେ ଏକ ଅଭିନବ ଅପୂର୍ବ ପ୍ରକାର ରାସ; ପିଲାଏ ବଚନିକା କହୁଛନ୍ତି, ଗୀତ ଗାଉଛନ୍ତି, ଦୃଶ୍ୟମିତ୍ତାଗ ଅଛି- ରୀତିନୀତି ମଞ୍ଚାଭିନୟ ହେବ । ସିନ୍ଦୂସିନାରୀ ସହିତ x x x ଗୀତଗୁଡ଼ିକ ସୁନ୍ଦର ସ୍ଥରରେ ରଚିତ” । ୨୯ ।

ବାସ୍ତବ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ସିନ୍ଦୂସିନେରୀଯୁକ୍ତ ମଞ୍ଚରେ ରାସଲୀଳାର ଉପସ୍ଥାପନ ହିଁ ଲୀଳାର ଆଧୁନିକୀକରଣକୁ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରେ । ପୋଥିପଢ଼ା ଅଭିନୟରୁ ହଠାତ୍ ସିନ୍ଦୂସିନେରୀ ଯୁକ୍ତ ମଞ୍ଚରେ ‘ରାସଲୀଳା’ର ଅବସ୍ଥାପନ ପ୍ରକୃତରେ ଲୀଳା କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏକ ବୈପ୍ଳବିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣିଥିଲା କହିଲେ ଚଳେ । ଏହାପରେ କାଳୀଚରଣ, ଲକ୍ଷ୍ମୀକାନ୍ତ ପ୍ରଭୃତି ତାଙ୍କ (ଶୂରଦେଓ) ପ୍ରଦର୍ଶିତ ପଥ ହିଁ ଅନୁସରଣ କରିଥିଲେ । ଶୂରଦେଓ ରାସଲୀଳା, ମାନଭଞ୍ଜନ, ସୁବଳ ମିଳନ ପ୍ରଭୃତି କୃଷକାହାଣୀ ଆଧାରିତ ନାଟକମାନ ଲେଖିଥିଲେ । ଏଥିରେ ସଙ୍ଗୀତର ହାସ କରାଇ, ଗଦ୍ୟ ସଂଳାପର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଛି ଏବଂ ରାସକୁ ନାଟକର କୌଳିନ୍ୟ ଅର୍ପଣ କରାଯାଇଛି । ଏ ଗୁଡ଼ିକ ତେଣୁ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଯଥାର୍ଥ ଅଗ୍ରଜ ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ । ୩୦ ।

୧୯୩୮ ବେଳକୁ କାଳୀଚରଣଙ୍କର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିର ମାର୍ଗ ବଦଳିଗଲା । ଫଳତଃ ତାଙ୍କର ରଚନାଗୁଡ଼ିକ ଆଉ ରାଧା କୃଷ୍ଣଙ୍କୁ ଆଧାର ନକରି ଏହି ସମାଜର କେତେକ ଯନ୍ତ୍ରଣା କାତର ନରନାରୀଙ୍କୁ ନେଇ ଆଗେଇ ଗଲା । ଲୀଳା କ୍ଷେତ୍ରରୁ କାଳୀଚରଣଙ୍କ ବିଦାୟ ହିଁ ଓଡ଼ିଆ ଲୀଳାର ପରିସମାପ୍ତି ଘୋଷଣା କଲା । ଏକ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଚେତନା ଭିତରୁ ସୃଷ୍ଟି ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଲୀଳା ବିଂଶ ଶତକରେ ଲୋକ ଶିକ୍ଷାର ଅଗ୍ରଗାମୀ ପାହାଚ ଭାବରେ ପରିଗଣିତ ହୋଇଥିଲା । ଯୁଗ ଯୁଗ ଧରି ମନୋରଞ୍ଜନ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅଭିଜାତ ଧନାସାମନ୍ତ

ଏବଂ ଦରିଦ୍ର ଶ୍ରେଣୀ ଭିତରେ ରହି ଆସିଥିବା ତାରତମ୍ୟକୁ ପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ ଲୀଳା ହିଁ ଲୋପ କରିପାରିଲା । ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଅଗ୍ରଜ ଭାବରେ ‘ଲୀଳା’କୁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶିତ କରିବା ପରେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ । ପ୍ରାଚୀନ ଲୀଳା ଗୁଡ଼ିକରେ ଅଭିନେତା ମାନେ ମୁଖ୍ୟ ପିଣ୍ଡ ବାଦ୍ୟ ସଂଗୀତର ତାଳେ ତାଳେ ପାଦ ପକାଉଥିଲେ । କାଳକ୍ରମେ ଏହି ମୁଖ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ଅପସରି ଗଲା । ତା’ ସ୍ଥାନରେ ଅଭିନେତାଗଣ ସାମାଜିକତାର ବାସ୍ତବ ଛନ୍ଦ ସହିତ ପାଦ ମିଳାଇ ଆଗେଇ ଆସିଲେ ଏବଂ ସେମାନେ ଯେଉଁ ଅଭିନୟ ପରିବେଷଣ କଲେ ତାହା ହେଲା ମାନବ ଜୀବନର ଦୈନନ୍ଦିନ ଜୀବନଲୀଳା ।

ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶରେ ଯାତ୍ରା-ଗୀତିନାଟ୍ୟ:

ଲୋକନାଟ୍ୟର ସମସ୍ତ ଶାଖା ପ୍ରଶାଖାଗୁଡ଼ିକୁ ବନ୍ଧରେ ଧରି ଯାତ୍ରା ଆଜି ଏକ ଉଦାର ସଞ୍ଚାରେ ପୁରିଣତ ହୋଇଯାଇଛି, ଯାହାର ଛତ୍ରେ ଛତ୍ରେ ଲୀଳା, ସୁଆଙ୍ଗ, ଦଣ୍ଡନାଟ, ସଖୀନାଟ, କେଳାକେଲୁଣୀ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଇତ୍ୟାଦି ଲୋକବୃତ୍ତର ପ୍ରଭାବ ଅନୁଭୂତ ହୁଏ । ପ୍ରଥମ ଅବସ୍ଥାରେ ଯାତ୍ରା ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ କଥାବସ୍ତୁ ଉପରେ ଆଧାରିତ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ, ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଏହା ସମାଜଶ୍ରୟୀ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ମଞ୍ଚ ପ୍ରସ୍ତୁତିର କେତେକ ଅସୁବିଧା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା ମୁକ୍ତମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିଲା । ସମୟାନୁକ୍ରମେ ଏହି ‘ଯାତ୍ରା’ ନାଟକର ଏକ ବିଶେଷ ଗୁଣରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି ।

ପ୍ରତ୍ୟେକ ଯାତ୍ରା ଭିତରେ ଭରି ରହିଛି ବହୁଳ ହାସ୍ୟରସ, ଗୀତ, ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ବାଦ୍ୟ । ଯାତ୍ରାରେ ସଙ୍ଗୀତ ଏକ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ଅଙ୍ଗ କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବନାହିଁ । ଯାତ୍ରାର ଏହି ବିଭବଟି ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ପ୍ରଦାନ କରି ଜନୈକ ସମାଲୋଚକ କହନ୍ତି- “ଯେ ପରିବେଶେ ଯାତ୍ରାର ଉତ୍ପତ୍ତି ତାତେ ଗୀତର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଖୁବ୍‌ଲ ସ୍ୱାଭାବିକ । ପ୍ରଥମତଃ ପ୍ରାଚୀନ ସମାଜର ଆନନ୍ଦୋତ୍ସବେ ନୃତ୍ୟଗୀତ ବାଦ୍ୟର ଆବେଦନ ଅଧିକତର ବ୍ୟାପକ ହୁଏନାହିଁ ସ୍ୱାଭାବିକ । ପ୍ରାଚୀନ ସମାଜେ କାବ୍ୟ ଯେମିତି ଛନ୍ଦୋମୟ, ତେମିତି ଭାବ ପ୍ରକାଶ ଓ ଗୀତମୟ । x x ଯାତ୍ରା ନାଟକର ପରିବେଶେ ସମାଜର ନୂତନ ଶୈଶବେର ଲକ୍ଷଣ ବର୍ତ୍ତମାନ । ଏ ପରିବେଶେ ନା ଆଛେ ମଞ୍ଚେ ଅଭିନୟର ପ୍ରସାର, ବ୍ୟାପକ ବ୍ୟବସ୍ଥା - ନା ଆଛେ ରସ ସ୍ୱାଦନେର ସୁକ୍ଷ୍ମ ଜଟିଳ ଅଭ୍ୟାସ । ତାହା ନୃତ୍ୟଗୀତ ବାଦ୍ୟର ଯାତ୍ରାର ପ୍ରଧାନ ଉପାଦାନ-ବିଶେଷତଃ ଗୀତର ଯାତ୍ରାର ପ୍ରଧାନ ମାଧ୍ୟମ” । ୩୧ ।

ଲୋକନାଟ୍ୟ ଅର୍ଥରେ ‘ଯାତ୍ରା’ କଥାଟିର ବ୍ୟବହାର ଠିକ୍ କେବେଠାରୁ ଆରମ୍ଭ ହେଲା, ତାହା ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଭାବରେ ବୋଲାଯାଇ ନ ପାରିଲେ ମଧ୍ୟ ଏକଥା ସ୍ୱାକାର୍ଯ୍ୟ ଯେ ଏକଦା ନାଟ୍ୟଭିତ୍ତିର ଉତ୍ସବ ତଥା ଗମନ କାର୍ଯ୍ୟ ସହିତ ସଂଯୁକ୍ତ ଥିଲା । ୩୨ । ଯାତ୍ରାର ପ୍ରାଚୀନତା ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିବାକୁ ଯାଇ ଏହାର ଆଜିକାଲି ଉପରେ ଦୃଷ୍ଟିନିଷେପ କରି ଆର.କେ.ଯାଜ୍ଞକ୍ କହନ୍ତି - “Yatra literarily means a procession and also a pilgrimage during the celebration of a particular festival of a diety, huge

crowds more in a procession, singing the glory of a diety to the accompaniment of crude musical instruments and indulge in sympathetic dancing in the temple, courtyard or street." (The Indian Theatre) ।

ଓଡ଼ିଆ ଯାତ୍ରାର ଉତ୍ପତ୍ତି ସଂପର୍କରେ ବିଭିନ୍ନ ମତ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଓଡ଼ିଆ ଯାତ୍ରା ଉପରେ ଇସ୍ଲାମୀ ପ୍ରଭାବକୁ ସ୍ୱୀକାର କରି ଅଧ୍ୟାପକ ରାୟ କହନ୍ତି- “ଉତ୍କଳରେ ଯେପରି ଯାତ୍ରାର ପ୍ରଚଳନ ଅଛି । ଏହା ଯେ ରାମଲୀଳାର ମଜ୍ଜିତର କ୍ରମ ପରିଣତି, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ” । ୩୩ । ଯାତ୍ରାର ଅଭ୍ୟୁଦୟରେ ଏହି ଇସ୍ଲାମୀ ପ୍ରଭାବକୁ ଡଃ ମହତାବ ମଧ୍ୟ ସମର୍ଥନ କରନ୍ତି । ୩୪ । ସେ ଯାହା ହେଉନା କାହିଁକି ଆମକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ ଯେ ପଦ୍ୟ ଉପରେ ଗଦ୍ୟର ଯଥାର୍ଥ ବିଜୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହେଉଛି ବିଂଶ ଶତକର ଯାତ୍ରା ନାଟକର ଦୈବର୍ତ୍ତନିକ ଜତିହାସ । ୩୫ ।

ଏହି ଯାତ୍ରା ନାଟକ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳର ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ ବିପୁଳ ଭାବରେ ପ୍ରଭାବିତ କରିଥିଲା ଅଦ୍ୟାବଧି ମଧ୍ୟ ଅତ୍ୟାଧୁନିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ଏହି ଯାତ୍ରା ନାଟକର ସ୍ୱର ଶୁଣାଯାଏ । ୩୬ । ଯାତ୍ରା ତତ୍କାଳୀନ ସମାଜରେ ଏଭଳି ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରି ଥିଲା ଯେ ଏହାର ପ୍ରଭାବରୁ ରାମଶଙ୍କର, ଭିକାରୀଚରଣ, ଜଗନ୍ନାଥନ, କାମପାଳ, ପଦ୍ମନାଭ ପ୍ରଭୃତି ମୁକ୍ତ ହୋଇ ପାରିନଥିଲେ । ରାମଶଙ୍କର ମଞ୍ଚସମ୍ପର୍କ ନାଟକ ରଚନା କରିଥିଲେ ହେଁ ସେଗୁଡ଼ିକ ଯାତ୍ରା ନାଟକର ପ୍ରଭାବରୁ ମୁକ୍ତ ନଥିଲା । ସାଂପ୍ରତିକ ଯୁଗରେ ମଧ୍ୟ ଡଂଜକିଶୋର, ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ, କାର୍ତ୍ତିକ ଚନ୍ଦ୍ର ରଥ, ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀ ପ୍ରଭୃତି ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଯାତ୍ରାନାଟକ ରଚନାରେ ମନୋନିବେଶ କରିଛନ୍ତି । ବାସ୍ତବରେ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ତତ୍କାଳୀନ ଯାତ୍ରାର ପ୍ରଭାବ ଓଡ଼ିଆ ସମାଜ ସଂସ୍କୃତିକୁ ଓତଃପ୍ରୋତ ଭାବେ ଜଡ଼ିତ କରି ରଖିପାରିଛି ।

ପ୍ରକୃତରେ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ଯାତ୍ରା ଏବଂ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ବିଶେଷ କିଛି ପାର୍ଥକ୍ୟ ନାହିଁ । ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଆକୃତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଯାତ୍ରା ଏବଂ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସୀମାରେଖା ଟାଣିବା କଷ୍ଟକର । ଅବଶ୍ୟ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଅନ୍ୟତ୍ର ମଞ୍ଚ ନିର୍ଭରଶୀଳ ହୋଇ ଯାତ୍ରାଠାରୁ କିଛିଟା ପାର୍ଥକ୍ୟ ସୂଚାଉଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଓଡ଼ିଶାରେ ଉଭୟ ମୁକ୍ତମଞ୍ଚକୁ ଆଧାର କରିଛନ୍ତି । ଓଡ଼ିଶା ଏବଂ ବଂଗଳାରେ ଯାତ୍ରା ଏବଂ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ବହୁଳ ଭାବେ ପ୍ରସାର ଲାଭ କରିଥିଲେ ହେଁ ଉଭୟରେ କୌଣସି ପାର୍ଥକ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏନାହିଁ ।

ବୀର ତଥା ଶୃଙ୍ଗାର ରସ ସହିତ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତାର ଅପୂର୍ବ ସମନ୍ୱୟରେ ଏହାର ଆଖ୍ୟାନ ଭାଗଟି ଗଢ଼ି ଉଠିଥାଏ । ଗୀତିମୟତା ଏହାର ଏକ ସ୍ୱାଭାବିକ ଆକର୍ଷଣ । ସମାଲୋଚକ ସେଗେଲ (Schlegel) କ’ ମତରେ “A dramatic art must always be regarded from a double point of view how far it is political and how far it is theatrical.” ପ୍ରାଥମିକ ଅବସ୍ଥାରେ ନାଟକରେ ଗୀତିଧର୍ମିତା ହିଁ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ । କାଳକ୍ରମେ

ଏହାର ଅବସ୍ଥାର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟି ନାଟକରୁ ଗୀତିମୟତାର ହ୍ରାସ ଘଟିଲା । ଜନୈକ ସମାଲୋଚକ ନାଟକର ଆଦି ରୂପ ଉପରେ ମତାମତ ଦେଇ କହନ୍ତି- The conventional form of early drama was prevailing poetic." ୩୭ ।

ଗୀତିନାଟ୍ୟର ପ୍ରାଚୀନ ରୂପ ଭାବରେ ସମାଲୋଚକ ମାନେ ଗୀତଗୋବିନ୍ଦକୁ ଗ୍ରହଣ କରିଥାନ୍ତି । ଉନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ମଧ୍ୟଭାଗର ପୂର୍ବରୁ ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଲିଖିତ ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନି । ୧୮୪୮ ମସିହା ବେଳକୁ ପ୍ରଥମ ଗୀତିନାଟ୍ୟକାର ପୁରୀର ଶଙ୍କର ମିଶ୍ରଙ୍କ ଶିଷ୍ୟ କୃପାସିନ୍ଧୁ ମିଶ୍ର ଶତାଧିକ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଲେଖିଥିବା ଜଣାଯାଏ ୩୮ । ୧୮୬୮ରେ ରଘୁନାଥ ପରିଚ୍ଛାଙ୍କ ‘ଗୋପୀନାଥ ବଲ୍ଲଭ ନାଟକ’କୁ ଅଧ୍ୟାପକ ବ୍ରହ୍ମା ପ୍ରଥମ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ୩୯ । ଏବଂ ତଃ ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟ ଏହାକୁ ଏକ ସଂଗୀତପୂର୍ଣ୍ଣ ଯାତ୍ରା ୪୦ । ଭାବରେ ସ୍ୱୀକାର କରୁଥିଲେ ହେଁ ଏହା ଯେ ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଏକ ସମାନ୍ତରାଳ ରୂପ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟକିଛି ନୁହେଁ, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ ।

ସମୟର ବିବର୍ତ୍ତନ ସହିତ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ମଧ୍ୟ ପାଦ ମିଳାଇ ଆଗେଇ ଚାଲିଛି । ଜଗନ୍ନାଥ ପାଣି, ଭିକାରୀ ନାୟକ, ଗୋପାଳ ଦାସ, ବୈଷ୍ଣବ ପାଣିଙ୍କଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ବର୍ତ୍ତମାନର ରଘୁନାଥ ପଣ୍ଡା, ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ, ଯଦୁମଣି କାନୁନ୍‌ଗୋଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ସମୟ ସ୍ରୋତରେ ନିଜକୁ ଉଜ୍ଜୀବିତ କରି ରଖିପାରିଛି । ଓଡ଼ିଶାର କୋଣେ କୋଣେ ଅଜସ୍ର ଯାତ୍ରା ଦଳ ସଂଗଠିତ ହୋଇ ଗୀତିନାଟ୍ୟକୁ ନୂତନ ରୂପ ପ୍ରଦାନ କରିବା ପାଇଁ ଆଗଭର ହୋଇଛନ୍ତି । ପୁରୀ, ଜାତିହାସ ଏବଂ ପରେ ସାମାଜିକ କଥାବସ୍ତୁକୁ ଆଧାର କରିବା ଭିତରେ ଗୀତି ନାଟ୍ୟର କ୍ରମିକ ଅଭିବୃଦ୍ଧି ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ ।

ଅଧୁନା ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ସହିତ ପ୍ରତିଯୋଗିତା ମନୋଭାବ ଯୋଷଣ କରି ଯାତ୍ରା ବା ଗୀତିନାଟ୍ୟ ନାନା ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷାର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୋଇଛି । ମଞ୍ଚ ନାଟକର ଅଭ୍ୟୁଦୟରେ ବିଂଶ ଶତକର ୪ର୍ଥ ଦଶକରୁ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଘୋର ବିପର୍ଯ୍ୟୟର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ସତୁରୀ ପରେ ପରେ ଏହାର ସ୍ଥିତିରେ ଉନ୍ନତି ପରିଲକ୍ଷିତ ହୋଇଛି । ବ୍ୟବସାୟିକ ଭିତ୍ତିରେ ଯାତ୍ରା ଆଜି ନିଜର ପଦଚିହ୍ନ ସ୍ପଷ୍ଟ ଭାବେ ଅଙ୍କନ କରିପାରିଛି । ବେତାର କେନ୍ଦ୍ରର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପରେ ପରେ ଯାତ୍ରା ବା ଗୀତିନାଟ୍ୟର ନବୀନ ସଂସ୍କରଣ ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରିଛି । ବାସ୍ତବରେ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର କ୍ରମୋନ୍ନତି ପଥରେ ଯାତ୍ରା/ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଏକ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିପାରିଛି ।

ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶରେ ସୁଆଙ୍ଗ:-

ଲୋକ ନାଟକର ଅନ୍ୟତମ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଅଙ୍ଗ ଭାବେ ‘ସୁଆଙ୍ଗ’କୁ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ । ପ୍ରଥମାବସ୍ଥାରେ ଏହା ବୀର ଏବଂ ଶୂଙ୍ଗାର ରସାତ୍ମକ ଥିଲା । କିନ୍ତୁ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଏହା ଭିତରେ ହାସ୍ୟରସ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ବିସ୍ତାର କରିବାରେ ଲାଗିଲା । ଦର୍ଶକର ଚିତ୍ତ ବିନୋଦନ ହିଁ ଏହାର ମୁଖ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହୋଇପଡ଼ିଲା । ତେଣୁ ଅଧିକାଂଶ

କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହା ମୂଳ ବିଷୟବସ୍ତୁଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇଥାଏ । ଏହା ଯାତ୍ରା, ଲୀଳା ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଠିକ୍ ତାହା ନୁହେଁ । ଯାତ୍ରା ମଝିରେ ମଝିରେ ଦ୍ଵାରୀ, ଦୂତ, ଆଜ୍ଞା ନାତି, ସ୍ତ୍ରୈଶ୍ଵାମୀ, ଦୁର୍ବନୀତା ଓ ଆଦି ଚରିତ୍ର ସାହାଯ୍ୟରେ ଯେଉଁ ଲଘୁରସଧର୍ମୀ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ଅଭିନୟ ସମ୍ଭବ ହୋଇଥାଏ, ତାହା ହିଁ ସୁଆଙ୍ଗ । ଲୌକିକ, ଅଲୌକିକ କାହାଣୀକୁ ଆଧାର କରିଥିଲେ ହେଁ ସୁଆଙ୍ଗର ସଂଳାପ ବା କଥନଭାଗଟି ବେଶ୍ ଗୀତିମୟ ।

‘ସୁଆଙ୍ଗ’ ଶବ୍ଦର ବ୍ୟୁତ୍ପତ୍ତି ସଂପର୍କରେ ନାନା ପ୍ରକାର ମତ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଆଲୋଚକ ଧୀରେନ୍ ଦାସଙ୍କ ମତରେ ‘ସୁଆଙ୍ଗ ଶବ୍ଦ ସଂସ୍କୃତ ‘ସ୍ଵାଙ୍ଗ’ର ଅପଭ୍ରଂଶ । ଏହାର ଅର୍ଥ ଲାଳିତ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଭିନୟ” । ୪୧ । ଡଃ ଚନ୍ଦନିଙ୍କ ମତରେ ଏହା ‘ଶୋଭାଙ୍ଗ’ ଶବ୍ଦରୁ ଆସିଛି । ୪୨ । ଡଃ ଦାସଙ୍କ ମତରେ ଏହା ‘ଶୋଭନାଙ୍ଗ’ ଶବ୍ଦରୁ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ୪୩ । ପଟ୍ଟାଧାର ବା ଶୋଭାଯାତ୍ରା ବା ସଭାର ଅଙ୍ଗରୂପେ ମଧ୍ୟ ଏହାକୁ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ । ଏହାର ବ୍ୟୁତ୍ପତ୍ତି ଏହିଭଳି ଭାବରେ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରାଯାଇପାରେ: ଯଥା:- ସ-ସଂହ-ସଂଘ-ସଂଗ-ସ୍ଵାଙ୍ଗ-ସୁଆଙ୍ଗ । ‘ସୁଆଙ୍ଗ’ର ବ୍ୟୁତ୍ପତ୍ତିସ୍ଥଳ ଯାହା ହେଉନା କାହିଁକି ଏହା ଯେ ଉତ୍କଳର ଏକ ଆଦିମତମ ଗଣନାଟ୍ୟ ଏଥିରେ କୁଣ୍ଡାର ଅବକାଶ ନାହିଁ ।

ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ‘ସୁଆଙ୍ଗ’ ଗୁଡ଼ିକ ଦେବାଦେବୀଙ୍କୁ ଆଶ୍ରୟ କରି ଗଢ଼ିଓଥିଲେ ହେଁ ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମୟରେ ଏଥିରେ ଜନ ଜୀବନର ବିଭିନ୍ନ ସମସ୍ୟା ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ଏହାର ଆଜ୍ଞାନିକ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ଵ ପ୍ରଦାନ କରି ଜନୈକ ବଂଶୀୟ ସମାଲୋଚକ କହନ୍ତି-
“Suang is something different from lila conceived not with any educational purpose, but purely with the idea of amusement. It has more of the humorous side and little or nothing of religious.” । ୪୪ ।

ସୁଆଙ୍ଗର ଉକ୍ତି ପ୍ରତ୍ୟୁକ୍ତି ଦିଗଟି ଲୋକନାଟ୍ୟର ସବୁଠୁ ଆକର୍ଷଣୀୟ ବିଭବ । କେଳା-କେଳୁଣୀ । ଚଢ଼େୟା-ଚଢ଼େୟାଣୀ, ଦହିଖେଳ, ପଟରାଉଟରା ଇତ୍ୟାଦି ସୁଆଙ୍ଗରେ ବ୍ୟବହୃତ ଗୀତଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରେ ନାନା କବିଙ୍କର ରଚନା ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଡଃ ବଂଶୀଧର ମହାନ୍ତି ସାରଳାଦାସଙ୍କର ‘ଲକ୍ଷ୍ମୀନାରାୟଣ ବଚନିକା’କୁ ସୁଆଙ୍ଗର ଆଦିମତମ ରୂପ । ୪୫ । ବୋଲି ମତ ଦେଉଥିବା ବେଳେ ଡଃ ମାନସିଂ ବଳରାମ ଦାସଙ୍କ ‘ଲକ୍ଷ୍ମୀପୁରାଣ’କୁ ସୁଆଙ୍ଗ । ୪୬ । ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଭିକାରୀ ନାୟକ, ବନ୍ଧୁ ନାୟକ, ଉନବିଂଶ ଶତକର ତ୍ରିଲୋଚନ ରାୟଗୁରୁଙ୍କଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ବିଂଶ ଶତକର ଧ୍ରୁବ ବାରିକ, ମାଗୁଣିସାହୁ, ଶେଖ୍ ନଜରୀ ମହମ୍ମଦ, ସୈୟଦ ଉମର ଅଲ୍ଲୀ ଏପରିକି ପାଣିକବିଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସୁଆଙ୍ଗରେ ଏକ ମୁଖ୍ୟାନତା ଦେଖାଯାଏ । ବିଂଶ ଶତକରେ ସୁଆଙ୍ଗରେ କିଛିଟା ଗନ୍ଧ୍ୟ ପ୍ରବେଶ କରି ତାହାକୁ ନୂତନ ଜୀବନ୍ୟାସ ଦେଲା । ଏହି ଶତକର ରାମଶଙ୍କର, ଭିକାରୀ ଚରଣ, ଅଶ୍ଵିନୀ କୁମାର, କାଳୀଚରଣ ମଧ୍ୟ ସୁଆଙ୍ଗର ବିଳ ଭିତରୁ ନିଜକୁ ମୁକ୍ତ କରିପାରି ନଥିଲେ । ସୁଆଙ୍ଗରେ ପରିବେଷଣର ରୀତି କିଂଚିତ୍ ବଦଳିଗଲା ସତ । ମାତ୍ର ତା’ର ଲଘୁହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ଦିଗଟି ପୂର୍ବପରି ବଜାୟ ରହିଲା ।

ନବମ ଶତାବ୍ଦୀର ସୁଆଙ୍ଗ ପ୍ରଚଳିତ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ମୁଦ୍ରାୟତ୍ତ ସ୍ଥାପନ ପରେ ପରେ ଏହା ମୁଦ୍ରିତ ହେବାର ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏନାହିଁ । କାଳକ୍ରମେ ସୁଆଙ୍ଗ ଭିତରେ ଅଯଥା ଅଶ୍ଳୀଳତା, ଶୃଙ୍ଗାରିକତା, ବ୍ୟକ୍ତିଗତ କୁସ୍ଥା ସ୍ଥାନ ନେବାରୁ ଏହା ନିଜର ସ୍ୱକାୟତା ହରାଇ ଯାତ୍ରା ଭିତରେ ଲୀନ ହୋଇଗଲା । ଏହା ସତ୍ତ୍ୱେ ମଧ୍ୟ ଆଧୁନିକ ନାଟକର ବିରାଟ ପ୍ରସ୍ତରବନ୍ଧ ନିର୍ମାଣରେ ସାମାନ୍ୟ ଉପଲବ୍ଧ ହୋଇ ମଧ୍ୟ ଏହା ଅନ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ନିଜକୁ ଉତ୍ସର୍ଗ କରିପାରିଛି ।

ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ପ୍ରୟତ୍ନ:

ଲୋକନାଟକରେ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତାର ଅସ୍ପଷ୍ଟ ଗୁଞ୍ଜରଣ ଭିତରେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ପ୍ରଭାବକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିହେବ ନାହିଁ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ପରଂପରା ହିଁ ଏହି ସମୟର ପ୍ରଧାନ ଆଦର୍ଶ ଥିଲା । ଗୋଟିପୁଅ ନାଟ, ଛଉନାଟ, କେଳାକେଲୁଣୀ ନାଟ, ପାଲା, ଦାସକାଠିଆଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ମୋଗଲ ତାମସା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସବୁଠି ଏକ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସ୍ରୋତ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶ କ୍ରମରେ ‘ମୋଗଲତାମସା’ର ଦାନକୁ ଏକ ଉଲ୍ଲେଖନୀୟ ଅବଦାନ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ ।

୧୬ଶ ଶତାବ୍ଦୀରୁ ମୁସଲମାନ, ମରହଟ୍ଟା ପ୍ରଭୃତିଙ୍କ ଆକ୍ରମଣ ଫଳରେ ଓଡ଼ିଶାରେ କ୍ରମାଗତ ରାଜନୈତିକ ଅସ୍ଥିରତା ଲାଗି ରହିବା ଫଳରେ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ଏକ ଅନ୍ଧକାରମୟ ଯୁଗର ସୃଷ୍ଟି ହେଲା । ସେହି ଘନଘଟା ମଧ୍ୟରେ ନାଟକ ବିଶେଷ ଅଗ୍ରଗତି କରି ପାରି ନଥିଲେ ମଧ୍ୟ ନିଜର ମୌଳିକ ସୌଷ୍ଟବ ହରାଇ ନଥିଲା । ୧୮ଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ବାରକିଶୋର ଦେବଙ୍କ ସମୟରେ କୌଣସି ଅଜ୍ଞାତ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ‘ଗୌରିହରଣ’ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିବାର ସୂଚନା ମିଳେ । ପରେ ପରେ ୧୮୩୪ରେ ଢେଙ୍କାନାଳର ଖଡ଼ଗପ୍ରସାଦଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ‘ପଦ୍ମାବତୀହରଣ’ ଏବଂ ୧୮୬୮ରେ ପାରଳାର ରଘୁନାଥ ପରିଚ୍ଛାଙ୍କର ‘ଗୋପୀନାଥ ବଲ୍ଲଭ ନାଟକ’ ଅଭିନୀତ ହୁଏ ।

ଇଂରେଜ ମାନେ ଓଡ଼ିଶା ଅଧିକାର କଲାପରେ ପରେ ଓଡ଼ିଶାର ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ ଏକ ବଡ଼ ଧରଣର ପରିବର୍ତ୍ତନର ସୂତ୍ରପାତ ସଂଘଟିତ ହୁଏ । ଫଳତଃ ୧୮୭୭ ରେ ଜନ୍ମ ଲାଭ କରେ ଜଗନ୍ନୋହନ ଲାଲାଙ୍କର ନାଟକ ‘ବାବାଜୀ’ ଏବଂ ପରେ ପରେ ୧୮୮୧ ରେ ରାମଶଙ୍କର ରାୟଙ୍କ ‘କାଞ୍ଚି କାବେରୀ’ । ପ୍ରଥମ ନାଟକର ସ୍ଥିତି ନେଇ ବାବାଜୀ ଏବଂ କାଞ୍ଚିକାବେରୀ ସମାଲୋଚନାର ଶରବ୍ୟ ହୁଅନ୍ତି । କିଏ ପ୍ରଥମ ନାଟକ, ତାହା ଆମର ଆଲୋଚ୍ୟ ନୁହେଁ, ମାତ୍ର ଏହି ଆଲୋଚନା ଭିତରୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ସ୍ଥିତି ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରିବା ଆମର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ତେଣୁ ମତାମତ ଗୁଡ଼ିକ ନିମ୍ନରେ ପ୍ରଦତ୍ତ ହେଲା ।

୧. “ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାଟକ ରଚନା ହୋଇ ନଥିଲା । ଏ ପୁସ୍ତକ (ବାବାଜୀ) ତହିଁର ପ୍ରଥମ ଉଦ୍ୟମ ଅଟେ । ଏହା ଦ୍ୱାରା ନାଟକର ବାଟ ଫିଟିଲା । ଅତିରେ ପ୍ରକୃତ ନାଟକ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ବାହାରିପାରେ” । ୪୭ ।

୨. “ଓଡ଼ିଶାରେ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ନାଟକ ନାମ ଶୁଣିବାକୁ ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟ × × ଏମନ୍ତ ସ୍ଥଳେ ବାବାଜୀ ନାଟକ ପ୍ରଣେତା ବାବୁ ଜଗନ୍ନୋହନ ଲାଲା ସାହସ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରି ଖଣ୍ଡିଏ ନାଟକ ପ୍ରଣୟନ କରିଛନ୍ତି” ।୪୮ ।

୩. “ହେ ରାମଶଙ୍କର ମୋର ମାନୁଛି ମନକୁ
ହୋଇପାର ଭାଇ ତୁମ୍ଭେ ଗଉରି ପଛକୁ ।
ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଆଉ ନିଭେଇଲ ଲେଖା
ପ୍ରଥମରେ ତୁମ୍ଭଠାରେ ଗଲା ସିନା ଦେଖା” ।୪୯ ।

୪. “ ଓଡ଼ିଆରେ ପ୍ରଥମ ନାଟକ ରଚିତ ହେଲା ୧୮୮୦ ରେ । ତାହା ପୂର୍ବରୁ ଯେଉଁ ବାବାଜୀ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଥିଲା, ତାହା ବାସ୍ତବରେ ନାଟକ ନୁହେଁ” ।୫୦ ।

୫. “ଗୋଟିଏ କଥା ନିରାଟ ସତ୍ୟ ଯେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଯୋଗ୍ୟତା ଅଭାବ ସତ୍ତ୍ୱେ ବାବାଜୀ ନାଟକ ଓଡ଼ିଆ ସମାଜର କେତେକ ଅନ୍ଧବିଶ୍ୱାସ, ଚଳଣିକୁ ପଦାରେ ପକାଇ ଦେଇଥିଲା । ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବାବାଜୀ ନାଟକ ଯେ କୌଣସି ଆଧୁନିକ ସାମାଜିକ ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁକୁ ଖୁବ୍ ନିକଟରେ” ।୫୧ ।

୬. “ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଶିକ୍ଷାର ପ୍ରସାର ହେତୁ ସେ ସମୟରେ ଲୋକଚିତ୍ତରେ ଯେଉଁ ନୂତନ ମୂଲ୍ୟବୋଧ, ନୂତନ ରସପିପାସା ଓ ନୂତନ ଜୀବନ ଜିଜ୍ଞାସା ଦେଖା ଦେଇଥିଲା । ତାହା ପ୍ରାଚୀନ ରୁଚିର ଗଣ୍ଡି ମଧ୍ୟରେ ଆବଦ୍ଧ ନ ରହି ଚାହିଁଥିଲା ନୂତନ ରସ, ନୂତନ କାବ୍ୟକଳା । ଲୋକଚିତ୍ତର ଏ ଦାବା ପୂରଣ ପାଇଁ ଏଇ ନୂତନ ଯାତ୍ରାର ଅନୁସରଣରେ ରଚିତ ହୋଇଥିଲା ବାବାଜୀ ନାଟକ” ।୫୨ ।

ସମାଲୋଚକମାନଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟରୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଦାରିଦ୍ର୍ୟ ସଂପର୍କରେ ମୋଟାମୋଟି ଏକ ବିବରଣୀ ମିଳେ । ଅର୍ଥାତ୍ ୧୮୮୦ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ଭଲ ନାଟକଟିଏ ନାହିଁ । ଉନବିଂଶ ଶତକର ଶେଷ ଦୁଇ ଦଶକରୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଜୟଯାତ୍ରା ଆରମ୍ଭ ହୁଏ । ଜଗନ୍ନୋହନ ଲାଲାଙ୍କର ସତୀ, ପ୍ରୀତି, ବୃଦ୍ଧବିବାହ ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ପରିମାଣ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଅତୀତର ସମାଜ ଚଳଣି ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏଗୁଡ଼ିକ ତୀବ୍ର ପ୍ରତିବାଦ ଜଣାଇଥିଲା । ଯୁଗଯୁଗର ଅନ୍ଧବିଶ୍ୱାସ, କୁସଂସ୍କାର ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରି ଜଗନ୍ନୋହନ ନିଜର ବିଧବା ଜନ୍ମାର ପୁନର୍ବିବାହ ଦେଇ ପାରିଥିଲେ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଆଧୁନିକୀକରଣ ଦିଗରେ ଲାଲାଙ୍କ ଅବଦାନ ସ୍ମରଣୀୟ । ରାମଶଙ୍କର ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଆଦିପର୍ଯ୍ୟାୟର ଜଣେ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ନାଟ୍ୟକାର । ତାଙ୍କର କାଞ୍ଚିକାବେରୀ, ବନବାଳା, କଳିକାଳ, ରାମାଭିଷେକ ଆଦି ମୋଟ ୧୪ଖଣ୍ଡ ନାଟକ ମୁଖ୍ୟତଃ ପୌରାଣିକ ଏବଂ ଐତିହାସିକ ବିଷୟବସ୍ତୁ ଆଧାରିତ । ତାଙ୍କର ସାମାଜିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ଅପରିପକ୍ୱତା ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ରଚନା ଦିଗରେ ବିଧୁବନ୍ଧୁ କ୍ଷେତ୍ର ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିବାରେ ଶ୍ରୀ ରାୟଙ୍କ ଦାନକୁ କେହି ଅସ୍ୱୀକାର କରିପାରିବେ ନାହିଁ । ବାସ୍ତବରେ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ‘ନାଟ୍ୟକାର ଜଗନ୍ନୋହନ

ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ନିମନ୍ତେ ଯେଉଁ ପଥ ବାଛି ଦେଇଥିଲେ । ତାହା ନୂତନ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ଥିଲା । ରାମଶଙ୍କର ଏହାକୁ ଅଧିକ ସ୍ପଷ୍ଟ କରିବାର ମୁଖ୍ୟ । ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ପ୍ରାୟ ଶୂନ୍ୟତା ମଧ୍ୟରୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ନିମନ୍ତେ ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ଶୈଳୀର ନିର୍ମାଣ ତାଙ୍କରି ଦ୍ଵାରା ହୋଇଥିଲା” । ୫୩ ।

ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ଦ୍ଵାରା ଯେଉଁ ଭିତ୍ତି ପ୍ରସ୍ତର ସ୍ଥାପିତ ହୋଇଥିଲା, ତା’ଉପରେ ଅଙ୍ଗାଳିକା ନିର୍ମାଣ କରିବାର ଭାର ପଡ଼ିଥିଲା ତାଙ୍କର ଜୁନିଅର ଓକିଲ ଭିକାରୀ ଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ ଉପରେ । ଭିକାରୀ ଚରଣଙ୍କ କଟକ ବିଜୟ, ନନ୍ଦିକେଶରୀ, ରତ୍ନମାଳୀ, ରାଜା ପୁରୁଷୋତ୍ତମ ଦେବ, ସଂସାରଚିତ୍ର ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ଦ୍ଵାରା ଅନେକାଂଶରେ ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଥିଲା । ଭିକାରୀଚରଣ ଥିଲେ ଜଣେ ଶୁଦ୍ଧ ସଂସ୍କାରକ । ତୃଷ୍ଣା ମାନସିହଙ୍କ ମତରେ “ଶ୍ରୀ ପଟ୍ଟନାୟକ ତାଙ୍କ ରଚନାବଳୀରେ ନୂଆ ଜଂରାଜୀ ପଦ୍ମଆ ମାନଙ୍କର ବାବୁଆନିତ୍ତଙ୍କ, ହିନ୍ଦୁଜାତିପ୍ରଥା, ନବ୍ୟ ଶିକ୍ଷିତା ରମଣୀ ଓ ତଥାକଥିତ ‘ଦେଶୀ’ ସାହିବମାନଙ୍କ ପ୍ରତି ଜୋର କଷାଘାତ କରିଯାଇଛନ୍ତି” । ୫୪ ।

ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଆଦି ପର୍ଯ୍ୟାୟକୁ ଯଦି ୧୮୭୦ ରୁ ୧୯୨୦ ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ କରାଯାଏ, ତାହେଲେ ଉକ୍ତ ସମୟସୀମା ମଧ୍ୟରେ ଲାଲା, ରାୟ, ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ଅନ୍ୟକୌଣସି ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ନାମ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ମନେ ହୁଏନି । ଆଲୋଚ୍ୟ ସମୟସୀମା ମଧ୍ୟରେ ଆଉ କେତେଜଣ ନାଟ୍ୟକାର ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ଲାଭ କରିଛନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ କାମପାଳ ମିଶ୍ର, ବୀର ବିକ୍ରମ ଦେବ, ପଦ୍ମନାଭ ନାରାୟଣ ଦେବ, ରାଧାମୋହନ ରାଜେନ୍ଦ୍ରଦେବ ପ୍ରମୁଖ ପ୍ରଧାନ ।

ଆଦି ପର୍ଯ୍ୟାୟର ନିର୍ଦ୍ଦେଶ:

ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ନାନା ବିବର୍ତ୍ତନ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଗତିକରି ଯାତ୍ରା, ଲାଲା, ସୁଆଙ୍ଗର ଗଣ୍ଡିତରୁ ନିଜକୁ ଅଲଗା କରି ଏକ ବିଧିବଦ୍ଧ ମାର୍ଗରେ ପରିଚାଳିତ ହେବାକୁ ଅନେକ ସମୟ ଲାଗିଥିଲା । ନାଟକର ଏହି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ସାମାରେଖା ସ୍ପର୍ଶ କରିବା ମୂଳରେ ମୁଖ୍ୟତଃ ଚାରିଟି ଆଦର୍ଶ ବିଦ୍ୟମାନ ଥିଲା । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା:- (୧) ଲୋକ ନାଟକ (୨) ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ (୩) ବଂଗଳା ନାଟକ (୪) ଜଂରାଜୀ ନାଟକ ।

ଲୋକନାଟକର ବଳିଷ୍ଠ ଭିତ୍ତିଭୂମି ଉପରେ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ । ବିଶେଷତଃ ‘ଯାତ୍ରା’ ବିଭବଟି ଆଧୁନିକ ନାଟକର ଅଭିବୃଦ୍ଧିରେ ଅନେକାଂଶରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଛି । ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଯାତ୍ରା ମୁସଲମାନୀ ପ୍ରଭାବରେ କିଛିଟା ଅଶ୍ଳୀଳତାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲା । ତେଣୁ ଏହା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଦୀର୍ଘ ଏକ ଶତାବ୍ଦୀ ବ୍ୟାପି ସ୍ଵର ଉତ୍ତୋଳନ ହୋଇଥିଲା । ‘ଯାତ୍ରା’ ମନୋରଂଜନ ଏକ ଆକର୍ଷଣୀୟ ଉପାଦାନ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ତତ୍କାଳୀନ ସମୟରେ ଅଭିଭାବକମାନେ ଏହା ପ୍ରତି ଅନୁକୂଳ ରୁଚି ପ୍ରଦର୍ଶନ କରି ନ ଥିଲେ ।

ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଜଂରାଜୀ ଶିକ୍ଷାର ସଂସ୍ପର୍ଶରେ ଆସିବା ଦ୍ଵାରା ଓଡ଼ିଶାରେ ଏକ

ଶିକ୍ଷିତ ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ଗୋଷ୍ଠୀର ସୃଷ୍ଟି ହେଲା । ଏମାନେ ଯାତ୍ରାରେ ସଂସ୍କାର ଆଣିଥିଲେ । ୧୮୮୦ରୁ ୧୯୨୦ ଭିତରେ ଓଡ଼ିଶାର ବିଭିନ୍ନ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଯେଉଁ ବିବିଧ ସଂସ୍କାର ସଂଗଠିତ ହୋଇଥିଲା । ତନ୍ମଧ୍ୟରେ ଯାତ୍ରାର ସଂସ୍କାର ଥିଲା ଅନ୍ୟତମ । ଓଡ଼ିଆ ଯାତ୍ରାର ନବୀକରଣ ପାଇଁ ଯେଉଁମାନେ ସ୍ବର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଥିଲେ । ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଥିଲେ କୃଷ୍ଣପ୍ରସାଦ ଚୌଧୁରୀ । ୫୫ । ରାମଶଙ୍କର ରାୟ । ୫୬ । ଗୌରୀଶଙ୍କର ରାୟ । ୫୭ । ଜଗନ୍ନାଥନ ଲାଲା । ୫୮ । ପ୍ରମୁଖ ପ୍ରଧାନ । ସଂସ୍କାରିତ ଏହି ଯାତ୍ରା ନୂତନ ପରିଧିସ୍ଥ ହୋଇ ଆଧୁନିକ ନାଟକର ବିକାଶ ପଥକୁ ଯେ ଯଥେଷ୍ଟ ସୁଗମ କରିପାରିଛି ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ ।

ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶ ପଥରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଏବଂ ପ୍ରଗତି ଉଭୟ ଦେଖା ଦେଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ, ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ନିଜର ବଳିଷ୍ଠ ପରଂପରାଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇନଥିଲା । ଏ ସମୟର ନାଟ୍ୟକାରଗଣଙ୍କ ସମ୍ମୁଖରେ ଥିଲା ସଂସ୍କୃତ ଏବଂ ଇଂରାଜୀ ନାଟକର ଭାବାଦର୍ଶ । ଏ ସଂପର୍କରେ ଡଃ ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟଙ୍କ ମତାମତ । ୫୮ । ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ମନେହୁଏ । କାରଣ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ପଣ୍ଡାତ ଭାଗରେ ଲୋକ ନାଟକର ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ପରଂପରା ଥିଲା, ଯାହାର ଗଣ୍ଠି ଭିତରୁ ତତ୍କାଳୀନ କୌଣସି ନାଟ୍ୟକାର ମୁକ୍ତି ପାଇନଥିଲେ ସେମାନେ ଅନୁକରଣ କରିବାକୁ ଯାଇ ଯେ ପରଂପରାଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇଥିଲେ ଏହା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଅସ୍ବାଭାବିକ ମନେହୁଏ ।

ଇନ୍ଦ୍ରଧନୁ-ବିକୁଳିର କନ୍ଦଳ ଫଳରେ ଲେଖକଗଣ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ବିଷୟବସ୍ତୁ ଅନୁକରଣ ବା ଅନୁସରଣ ପରେ ସେ ସବୁର ଯଥାର୍ଥ ରୂପାୟନ କରିବାକୁ ସଚେତନ ହେଲେ । ସଂସ୍କାର ପ୍ରବଣତା, ଏହି ସମୟର ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ଅନ୍ତରୀଣ ପ୍ରବୃତ୍ତି ଭାବରେ ଦେଖା ଦେଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏକ ନିଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଆଦର୍ଶର ପ୍ରତ୍ୟାପନ ହିଁ ଏମାନଙ୍କ ନାଟକର ମୁଖ୍ୟସ୍ବର ହୋଇ ଉଠିଛି । ଉଗ୍ର ଜାତୀୟତା ଭିତରେ ନାଟକ ନୂତନ ରୂପ ପରିଗ୍ରହ ଲାଭ କରିଛି । ଉକ୍ତ ସମୟର ନାଟକ ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରି ଡଃ ଭାବଗ୍ରାହୀ ମିଶ୍ର କହନ୍ତି- “ଆଜିର ସମାଜୋତ୍ତର ଆଶ୍ବରେ ମୂଲ୍ୟହୀନ ହେଲେ ବି ଏହି ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଜାତୀୟ ଚେତନାର ପୁନରୁତ୍ଥାନବାଦୀ ଭୂମିକା ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ । ଆଦର୍ଶ ଜୀବନ ଚିତ୍ର ଅଙ୍କନ କରି ପତନୋନ୍ମୁଖ ସମାଜକୁ ଏକ ସ୍ବତନ୍ତ୍ର ସ୍ବତି ଦେବା ଏ ଗୁଡ଼ିକର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଥିଲା । ଜାତୀୟ ଚରିତ୍ରରେ ଥିବା କଳଙ୍କ ଓ ଦୁର୍ଗତିର ଚିତ୍ର ଦେଇ ନାଟ୍ୟକାର ଜନସାଧାରଣଙ୍କୁ ଏ ଦିଗରେ ସଚେତନ କରୁଥିଲେ” । ୬୦ ।

ଆଲୋଚ୍ୟ କାଳର ନାଟକ ଉପରେ ଦୃଷ୍ଟିପାତ କଲେ ନାନା ଦୃଷ୍ଟି ବିରୁଦ୍ଧି ଧରାପଡ଼ିଥାଏ । ପ୍ରାୟ ଅଧିକାଂଶ ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁ ଏବଂ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ ଗୋଟିଏ ସରଳରେଖାରେ ଗତି କଲାଭଳି ମନେହୁଏ । ଏହି ସରଳରେଖିକ ଅବସ୍ଥିତି ଭିତରେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ଗତାନୁଗତିକତା ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଅନେକ ସମୟରେ ସୀମିତ ସମୟରେ

ବହୁ ଚରିତ୍ରର ଆବିର୍ଭାବ ଦେଖାଦେଇଛି । ଯାହା ନାଟ୍ୟ ପ୍ରଗତିର ବିରୋଧ କରିଛି । ନାଟକର ବିଭିନ୍ନ ଅଙ୍ଗର ସଜ୍ଜାକରଣରେ ନାଟକୀୟତା ହ୍ରାସ ହେବାର ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଏହା ମୂଳରେ ରହିଛି ସ୍ପଷ୍ଟ କଳା ଜ୍ଞାନର ଅଭାବ । ସଙ୍ଗୀତର ବାହୁଲ୍ୟ ହିଁ ଆମକୁ ପୁନର୍ବାର ସେହି ଲାଳା, ଯାତ୍ରା କଥା ମନେ ପକାଇଦିଏ, ଯାହା ଆଧୁନିକତାର ପରିପନ୍ଥୀ । କ୍ଷେତ୍ର ବିଶେଷର ଦୀର୍ଘ ସ୍ୱଗତୋକ୍ତିର ବ୍ୟବହାର ଦର୍ଶକର କ୍ଲବ୍ଧି ବୃଦ୍ଧି କରିଥାଏ । ସଂଳାପ ରଚନାରେ ପୁନର୍ବାର କାବ୍ୟଧର୍ମୀ ଉଚ୍ଛ୍ୱାସ ପ୍ରବଣତା ବା ଆବୃତ୍ତି ଧର୍ମିତାର ବହୁଳ ପ୍ରୟୋଗ ଅଥବା ନାଟକକୁ ଭାରାକ୍ରାନ୍ତ କରିଥାଏ । ହାସ୍ୟରସ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ଯାଇ ଅନେକ ଗୁଡ଼ିଏ ଅବାନ୍ତର ଲଘୁ ରସର ଅବତାରଣା ପରିମିତ ଜ୍ଞାନର ଅଭାବକୁ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରେ । ଏହି ସମୟର ଅଧିକାଂଶ ନାଟ୍ୟକାର ଅମିତ୍ରାକ୍ଷର ଛନ୍ଦର ପ୍ରୟୋଗ କରିଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା, ସେଗୁଡ଼ିକର ଦୌର୍ବଲ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ ।

ସାଧାରଣତଃ ଏହି ସମୟର ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ପ୍ରାଚ୍ୟ ଓ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଉଭୟ ଭାବଧାରା ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହେଲେ ମଧ୍ୟ କୌଣସି ଗୋଟିକୁ ଏକାନ୍ତ ଭାବେ ନିଜର କରିପାରିନାହାନ୍ତି । ଫଳତଃ ସେମାନଙ୍କ ଆଲେଖ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ମିଶ୍ରଭାବାପନ୍ନ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ୧୯୨୦ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ସ୍ୱଳ୍ପମାତ୍ର ମୌଳିକତାର ପରିସ୍ପନ୍ଦନରେ ଅକ୍ଷମତା ପ୍ରକାଶ କରିଛି । ଅର୍ଥାତ୍ ଏକ ପରମ୍ପରା ବା ଅନୁକରଣ ପ୍ରବୃତ୍ତି ଓଡ଼ିଆ ନାଟକକୁ ଅନ୍ତଃ ସାରଶୂନ୍ୟ କରିପକାଇଛି । ତେଣୁ ନାଟକର ସ୍ୱାଭାବିକ ରୂପ ପରିଗ୍ରହଣରେ ବିଳମ୍ବ ଘଟିଛି । ଲାଲାଙ୍କ ଠାରୁ ଭିକାରୀଚରଣଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଶୂରାଙ୍କ ନାଟକରେ ନାଟକୀୟ ଶିଳ୍ପବିଧିର ଦୈନ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ ।

ବିଂଶ ଶତକର ଦ୍ୱିତୀୟ ଦଶକ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଯେତେ ଗୁଡ଼ିଏ ନାଟକ ଲିଖିତ ହୋଇଛି, କୌଣସିଟି ଦର୍ଶକର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ପିପାସାକୁ ତୃପ୍ତ କରିପାରିନି । ତେଣୁ ଦର୍ଶକର ଅଭିଯୋଗ ତୀବ୍ର ହୋଇ ଉଠିଛି । “କଳାର ଏହି କଳାହୀନ ଶୁଷ୍କରୂପ ପ୍ରଥମେ ପ୍ରଥମେ ଦର୍ଶକ ମାନଙ୍କର ସହଯୋଗ ଲାଭ କରିଥିଲେ ହେଁ ଶୀଘ୍ର ସେମାନେ କ୍ଲବ୍ଧ ହୋଇ ପଡ଼ିଲେ” । ୬୧ । ଅସରନ୍ତି ଅଭାବ ଏବଂ ଅଭିଯୋଗ ସତ୍ତ୍ୱେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଭବିଷ୍ୟତ ଯେ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳମୟ । ତାହା ଜଣାପଡ଼ିଥିଲା । ଦୀର୍ଘକାଳର ପ୍ରତ୍ୟାଶା ଏବଂ ପ୍ରତୀକ୍ଷାର ଅବସାନ ପରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଜନୈକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ଆବିର୍ଭାବ ଘଟିଲା, ଯାହାଙ୍କ ଲେଖନୀ ଚାଳନାରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସରେ ଏକ ନବଯୁଗର ସୂତ୍ରପାତ ହୋଇପାରିଲା । ଏହି ବହୁ ପ୍ରତୀକ୍ଷିତ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ହେଲେ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଘୋଷ ଯାହାଙ୍କ ପଦପାତ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଉତ୍ତର ପରିମାଣ ଏବଂ ଗୁଣାତ୍ମକ ମାନକୁ ବେଶ୍ ବୃଦ୍ଧି କରିପାରିଥିଲା ।

ଦ୍ଵିତୀୟ ଅଧ୍ୟାୟ
ପ୍ରତିଭାର ଉନ୍ନେଷ
ଏବଂ
ଉତ୍ତରଣ

ଦ୍ଵିତୀୟ ଅଧ୍ୟାୟ ପ୍ରତିଭାର ଉନ୍ନେଷ ଏବଂ ଉତ୍ତରଣ

ଅଶ୍ଵିନୀଙ୍କ ସମୟର ଓଡ଼ିଶା:-

ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ଆକାଶରେ ଅଶ୍ଵିନୀଙ୍କ ଆବିର୍ଭାବ ବେଳକୁ ଓଡ଼ିଶାର ପାଣିପାଗ ଅନେକଦିନ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଯାଇଥିଲା । ଓଡ଼ିଶାର ରାଜନୈତିକ, ସାମାଜିକ ତଥା ସାଂସ୍କୃତିକ ଜୀବନର ଏକ ଆନ୍ଦୋଳନର ସୂତ୍ରପାତ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଯାଇଥିଲା । ପାରମ୍ପରିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧଠାରୁ କିଂଚିତ୍ ଦୂରେଇ ଯାଇ ଓଡ଼ିଶାବାସୀ ଏକ ନୂତନ ସରଣୀର ଅନୁସନ୍ଧାନରେ ଲାଗିପଡ଼ିଥିଲେ । ସେମାନଙ୍କର ଏହି ପରିବର୍ତ୍ତନ ଗୋଟିଏ ଦିନର ଫଳ ନୁହେଁ, ଏହା କ୍ରମାଗତ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାର ଏକ କ୍ରମ ପରିଣତି ।

ଉନବିଂଶ ଶତକର ନବ ଜାଗରଣ ଓଡ଼ିଆ ଜାତିର ଜୀବନଯାତ୍ରାକୁ ଅନେକ ପରିମାଣରେ ପ୍ରଭାବିତ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ବିବର୍ତ୍ତନବାଦର ଇଚ୍ଛାହାର ନେଇ ନୂତନ ରୂପ ପରିଗ୍ରହ ଲାଭ କରିଛି । ଅଶ୍ଵିନୀଙ୍କ ସମୟକୁ ଓଡ଼ିଶାର ସାମାଜିକ, ରାଜନୈତିକ ଏବଂ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଜୀବନରେ ଏକ ପ୍ରକାର ଆଲୋଡ଼ନ ଆରମ୍ଭ ହୋଇପାରିଛି । ସେହିସବୁ ଭାବଧାରା ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରିବା ଆମର ମୁଖ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । କାରଣ ସେହିସବୁ ନବ୍ୟ ଚିନ୍ତାଧାରାର ପ୍ରାଣପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ ଉପରେ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ । ଅଶ୍ଵିନୀଙ୍କ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟକୁ ଆଲୋଚନା କରିବା ପୂର୍ବରୁ ଆମେ ଓଡ଼ିଶାର ରାଜନୈତିକ, ସାମାଜିକ ଏବଂ ସାଂସ୍କୃତିକ ଜୀବନଧାରା ଉପରେ ଦୃଷ୍ଟିପାତ କରିବା ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ମନେହୁଏ ।

ଓଡ଼ିଶାର ରାଜନୈତିକ ଆକାଶ:-

ବିଭିନ୍ନ ସମୟରେ ବିଶାଳ ଉତ୍କଳ ଭୂଖଣ୍ଡ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଶାସକଙ୍କ ଦ୍ଵାରା ଖଣ୍ଡବିଖଣ୍ଡିତ ହୋଇଆସିଛି । ମୋଗଲ, ମରହଟ୍ଟା, ମୁସଲମାନ, ଇଂରେଜ ପ୍ରଭୃତି ଜାତି ନିଜ ନିଜର ସୁବିଧା ଅନୁଯାୟୀ ଓଡ଼ିଶାକୁ ପରିଚାଳିତ କରି ଆସିଛନ୍ତି । ବାରମ୍ବାର ଲୁଣ୍ଠନ, ଆକ୍ରମଣ ଏବଂ ଅରାଜକତା ଓଡ଼ିଶାର ରାଜନୈତିକ ଏକତାକୁ କ୍ଷୁଣ୍ଣ କରିଛି । ଷୋଡ଼ଶ ଶତାବ୍ଦୀର ମଧ୍ୟଭାଗରୁ ଉତ୍କଳର ରାଜନୈତିକ ଇତିହାସ ଅନ୍ଧକାରାଚ୍ଛନ୍ନ ହୁଏ । ଓଡ଼ିଶାର ଶେଷ ସ୍ଵାଧୀନ ହିନ୍ଦୁ ରାଜା ମୁକୁନ୍ଦ ଦେବଙ୍କର ମୃତ୍ୟୁ ପରଠାରୁ କ୍ରମଶଃ ଏହା ପରିଣତ ହୋଇ ଆସିଛି ଲୁଣ୍ଠନକାରୀ ମାନଙ୍କର ଏକ ଲୀଳାଭୂମିରେ । ଦୀର୍ଘ ଅଦେଇଶହ ବର୍ଷ ଧରି ଆଫଗାନ, ମୋଗଲ, ମରହଟ୍ଟାମାନେ ଓଡ଼ିଶାକୁ ନିଜ ନିଜର ଇଚ୍ଛା ମୁତାବକ ବ୍ୟବହାର କରିଆସିଛନ୍ତି ।

୧୫୬୮ ରେ ଗୋହିରାଟିକିରୀ ଯୁଦ୍ଧରେ ମୁକୁନ୍ଦଦେବଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ ହେବା ଫଳରେ ଓଡ଼ିଶା ମୁସଲମାନ ଶାସନାଧୀନ ହୁଏ । କିଛି ଦିନ ପରେ ମୁସଲମାନ ଶାସକ ଦାଉଦ୍‌ଙ୍କ

ହାତରୁ ଓଡ଼ିଶା ଖସିଯାଏ ମୋଗଲ ସମ୍ରାଟ ଆକବରଙ୍କ ପାଖକୁ । ଦକ୍ଷିଣାଞ୍ଚଳକୁ ଅଧିକାର କରନ୍ତି ଗୋଲକୁଣ୍ଡାର ସୁଲତାନ । ହାତରୁ ହାତକୁ ଗଢ଼ି ଗଢ଼ି ଓଡ଼ିଶା ପରିଣତ ହୁଏ ଏକ ପଞ୍ଚୁ ଅଥର୍ବ ଜାତିର ଶୀତଳ ଭୂଖଣ୍ଡରେ ।

ମୁସଲମାନ ଶାସକମାନଙ୍କର ଦୁର୍ବଳତାର ସୁଯୋଗ ନେଇ ମରହଟ୍ଟାମାନେ ଓଡ଼ିଶା ଆକ୍ରମଣ କରନ୍ତି । ଲୁଣ୍ଠନ ଏବଂ ଲୁଚ୍ଚରାଜ୍ଜର ବନ୍ୟାରେ ଓଡ଼ିଶା ସୁଅ ମୁହଁର ପତର ଭଳି ଭାସିଚାଲେ ତଳରୁ ତଳକୁ । ଏହି ମରହଟ୍ଟା ଆକ୍ରମଣର ବିଷମୟ ପରିଣାମ ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରିବାକୁ ଯାଇ ଡଃ.ବି.ସି.ରାୟ କହନ୍ତି- "Politically the Maratha invasions produced two effects. Firstly these invasions kept aliwardi occupied mainly with war with the marathas, instigated sedition in his own officers an weakened the govt. of Bengal, an thus giving time and scope, paved the way for the rise of the English in Bengal. Secondly, they created a sort of anarchical atmosphere in orissa for about a decade. Of course, successive deputies were appointed by he nawab to rule the country but they had neither time to look to administration nor were fit to ward off the marathas from orissa." (୧)

ରାଜନୈତିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମୁସଲମାନ ମାନେ ବିଜୟୀ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ଏ ଦେଶର ଜନତାଙ୍କ ହୃଦୟରେ ସେମାନେ କୌଣସି ସ୍ଥାୟୀ ପ୍ରଭାବ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିଲେ ନାହିଁ । ସାହିତ୍ୟ, ସଂସ୍କୃତି ସଂପର୍କରେ ମୁସଲମାନ ଶାସକ ମାନଙ୍କର ବିଶେଷ ଉତ୍ସାହ ମଧ୍ୟ ନଥିଲା । ତେଣୁ ଇସଲାମୀ ସାହିତ୍ୟ, ସଂସ୍କୃତି ଏ ଦେଶର ସାହିତ୍ୟ, ସଂସ୍କୃତିକୁ ଅଧିକ ପ୍ରଭାବିତ କରିପାରିଲା ନାହିଁ । ଦ୍ଵିତୀୟରେ ଶିବାଜୀଙ୍କ ବଂଶଧର ମରହଟ୍ଟାମାନେ 'ଗୋ ବ୍ରାହ୍ମଣ ହିତାୟ'ର ଆଦର୍ଶ ମାତ୍ର ମୁହଁରେ ଧରି ଏ ଦେଶରେ ଅତ୍ୟାଚାରର ଯେଉଁ ନୀରକୀୟ ଲୀଳା ସୃଷ୍ଟିକଲେ, ତଦ୍ଵାରା ହିନ୍ଦୁମାନେ ହିଁ ସେମାନଙ୍କ ପ୍ରତି ବୀତସ୍ତବ୍ଧ ହେଲେ ଅଧିକ । ଲୁଚ୍ଚରାଜ, ଗୃହଦାହ, ହତ୍ୟାର ବିଭୀଷିକା ମଧ୍ୟରେ ସାମାଜିକ ଜୀବନକୁ ପ୍ରାୟ ଅତଳ କରିଦେବାରେ ମରହଟ୍ଟାମାନେ ମୁସଲମାନ ମାନଙ୍କଠାରୁ ମଧ୍ୟ ବଢ଼ିଗଲେ । ୨ ।

ସମୟର ସହଯୋଗ କରିବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଲେ ଇଂରେଜ ଜାତି । ସେମାନେ ଏ ଦେଶର ସାହିତ୍ୟ, ସଂସ୍କୃତି, ଧର୍ମ ପ୍ରତି ଉଦାର ମନୋଭାବ ପୋଷଣ କରିଥିଲେ । ତେଣୁ ଜନସାଧାରଣ, ଇଂରେଜ ଶାସନରୁ ସୁଫଳ ଆଶା କରିବା ସ୍ଵାଭାବିକ । ପୂର୍ବରୁ ଓଡ଼ିଶାର ଭାଗ୍ୟର ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ଘଟିଥିଲା । ଐତିହାସିକ ପଲାସୀ ଯୁଦ୍ଧ ବେଳରୁ ବଂଗ, ବିହାର, ଓଡ଼ିଶାର ସର୍ବମୟକର୍ତ୍ତା ହୋଇଥିଲେ ଇଷ୍ଟ ଇଣ୍ଡିଆ କଂପାନୀ । କ୍ଲାଇବ୍ଙ୍କ ଦ୍ଵୈତ ଶାସନ ନୀତି ଫଳରେ ଓଡ଼ିଶାର ଦେଓାନୀ କ୍ଷମତା କଂପାନୀ ହାତରେ ରହିଲା । କଂପାନୀ ଶାସନ କାଳରେ ଓଡ଼ିଶାର ବିଭିନ୍ନ ଅଂଶ ବଂଗ, ବିହାର, ମାୟାଜ ଓ ମଧ୍ୟପ୍ରଦେଶ ସହିତ ମିଶିକରିଥିଲା । ଏହା ଥିଲା ଉତ୍କଳୀୟ ମାଙ୍କକର ଭୀଷା, ଭାବ ଓ ରାଜନୈତିକ ଏକତା ମୂଳରେ ପ୍ରଚଣ୍ଡ କୁଠାରାଘାତ । ଓଡ଼ିଶାର ଏହି ବିକଳ ବିଧୂତ ରୂପରେ ଖେଦୋକ୍ତି ପ୍ରକାଶ

କରି ଡଃ ମାନସିଂହ ଲେଖିଛନ୍ତି- “ଏକ ଐତିହାସିକ ଜାତିର ଏପରି ନିଷ୍ଠୁର ଜୀବନ୍ତ-କର୍ତ୍ତନ ପୃଥିବୀର ଅନ୍ୟ କୌଣସିଠାରେ ଦେଖାଯାଇନାହିଁ, ଯେପରି ଘଟିଯାଇଛି ଓଡ଼ିଆମାନଙ୍କ ସଂପର୍କରେ । ଶତାବ୍ଦୀ ଶତାବ୍ଦୀ ଧରି ଏ ଜାତିର ଦେହରୁ ତା’ର ଅବୟବଗୁଡ଼ିକୁ ଗୋଟି ଗୋଟି କରି ଯେ ଛିଣ୍ଡାଇ ନିଆଯାଇଛି କେବଳ ତାହା ନୁହେଁ, ମୂଳ ଗଣ୍ଡିଚାକୁ ମଧ୍ୟ ସୋରା ସୋରା କରି ହାଣି ଦିଆଯାଇଛି” ୩୩ ।

୧୮୦୩ ରେ ଇଂରେଜମାନେ ଓଡ଼ିଶା ଅଧିକାର କଲେ । ଏଥିପାଇଁ ମୂଳଦୁଆ ଯେପରି ଅନେକ ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇ ରହିଥିଲା । ଅଧ୍ୟାପକ ରାୟଙ୍କ ମତରେ-”A number of factors contributed to the British success. The superiority of the force, the comprehensive and thorough war-plan, the diplomacy to win over the border zamindars of orissa, the seduction of Maratha officers, the care taken not to offered the religious susceptibilities of the Hindus, the respectful attitude to the Brahmins and to the temple of Jagannath all combined to help the British considerably to occupy the country without difficulty” ୧୪ ।

ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଇଂରେଜମାନେ ଉତ୍କଳର ଧର୍ମ, ସଂସ୍କୃତି ପ୍ରତି ଉଦାର ମନୋଭାବ ପୋଷଣ କରିଥିଲେ । କାରଣ ସେମାନେ ଭଲ ଭାବରେ ଜାଣିଥିଲେ ଯେ ଉତ୍କଳୀୟ ମାନେ ଏକ ଧର୍ମପ୍ରାଣୀ ଜାତି । ତେଣୁ ସେମାନେ ଉତ୍କଳୀୟ ଧର୍ମ ସଂସ୍କୃତିକୁ ଯଥାବିଧି ସମ୍ମାନ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥିଲେ । ଏହାର ଏକ ସୁନ୍ଦର ଉଦାହରଣ ହାରକୋଟ ସାହେବଙ୍କ ଓଡ଼ିଶା ଅଧିକାର ସମୟର ବିବରଣୀରୁ ମିଳେ । ଗଞ୍ଜାମରୁ ବ୍ରିଟିଶ ସେନାବାହିନୀ ସହିତ ହାରକୋଟ ଯେତେବେଳେ ଓଡ଼ିଆର ଭୃଷ୍ଟ ଅଧିକାର କରିବାକୁ ଅଗ୍ରସର ହେଲେ, ସେତେବେଳେ ତତ୍କାଳୀନ ବ୍ରିଟିଶ ସରକାର ତାଙ୍କୁ ସତର୍କ କରାଇ ଦେଇଥିଲେ- “On your arrival at Jaggernaut you will employ every possible precaution to preserve the respect due to the pagoda and to the religious prejudices of the Brahmins and pilgrims. You will furnish the Brahmins with such guards as shall afford perfect security to their persons, rites and ceremonies and to the sanctity of the religious edifices and you will strictly enjoin those under your command to observe your orders on this important subject, with the utmost degree of accuracy and vigilance.” ୧୫ ।

ଓଡ଼ିଶାବାସୀ ଭାବିଥିଲେ ଇଂରେଜ ଶାସନରେ ସେମାନଙ୍କ ଉପରେ ଆଉ କୁଲମ୍ ହେବ ନାହିଁ । ଦୀର୍ଘକାଳ ବ୍ୟାପୀ ମୋଗଲ ମରହଟ୍ଟା ଉତ୍ପାତନ ପରେ ଶାନ୍ତିର ପର୍ବ ଆରମ୍ଭ ହେବ । ବାସ୍ତବରେ ତାହା କେବଳ ଆଶା ଭିତରେ ହିଁ ରହିଥିଲା । ଓଡ଼ିଶାକୁ ଶାସନ କରିବାକୁ କଂପାନୀର କର୍ମଚାରୀବୃନ୍ଦ ଶିକ୍ଷିତ ବଂଶାଳୀମାନଙ୍କ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରୁଥିଲେ । ଏହି ବଂଶାଳୀମାନେ ହିଁ ଥିଲେ ଓଡ଼ିଶାର ପ୍ରକୃତ ଶାସକ । କଂପାନୀର କର୍ମଚାରୀ ଗୋଷ୍ଠୀଠାରୁ ଏମାନେ ଥିଲେ ଆହୁରି ଭୟଙ୍କର । ଏହାର ଏକ ସ୍ପଷ୍ଟ ଚିତ୍ର ଐତିହାସିକ ରାଖାଲ ଦାସ

ବାନାଜୀଙ୍କ ପୁସ୍ତକରୁ ମିଳେ—” ବ୍ରିଟିଶ ଓଡ଼ିଶା ଅଧିକାର କଲାପରେ ପ୍ରାୟ ପଚାଶ ବର୍ଷ ଧରି ନିମ୍ନ ଶ୍ରେଣୀର ଦଳେ ବଂଗାଳୀ ହିଁ ଓଡ଼ିଶାକୁ ଶାସନ କଲେ । ଉଭୟ ଶାସନ ଓ ବିଚାର ବିଭାଗରେ ଭର୍ତ୍ତି ରହି ଓଡ଼ିଶାରେ ଥିବା ସେହି ବଂଗାଳୀମାନେ ନିଜକୁ ହଠାତ୍ ସ୍ୱଚ୍ଛଳ-ସମୃଦ୍ଧ କରି ପକାଇବାରେ ଏକ ସହଜ ପଦ୍ଧା ପାଇଗଲେ । ଶତ ଶତ ପ୍ରାଚୀନ ଓଡ଼ିଆ ସମ୍ପ୍ରଦାୟ ବଂଶ ସହସା ଧ୍ୱଂସ ହୋଇଗଲେ ଏବଂ ସେମାନଙ୍କର ଐତିହାସିକ ସଂପତ୍ତି ସବୁ ଚାଲିଗଲା ବଂଗାଳୀ ଜମିଦାରଙ୍କ ହାତକୁ” ୧୬ ।

୧୮୦୬ ରୁ ୧୮୦୮ ମଧ୍ୟରେ ଓଡ଼ିଶାର ଅଧିକାଂଶ ଜମି ନିଲାମ ଧରିଥିଲେ କଂପାନୀର ବଂଗାଳୀ କର୍ମଚାରୀ ଗଣ । ‘ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତ ଆଇନ’ ବଳରେ ଓଡ଼ିଶାର ପୂର୍ବ ଉପକୂଳର ଖଣ୍ଡାୟତ ଚଉପାଡ଼ୀ ସର୍ବାରମାନଙ୍କର ଜମିଦାରୀକୁ ନିଲାମ କରି ଦିଆଗଲା । ୧୮୦୬ ରେ ଖୋର୍ଦ୍ଧାରାଜାଙ୍କ କୌଳିକ ପୁରୋହିତ ଜୟୀ ରାଜଗୁରୁଙ୍କୁ ଫାଶୀ ଦିଆଯାଇଥିଲା । ଏହି ପୁଞ୍ଜିଭୂତ ଅବମାନନାର ଉତ୍ତର ମିଳିଥିଲା ୧୮୧୭ ମସିହା ମାର୍ଚ୍ଚ ମାସରେ ବକ୍ସିଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ ସଂଗଠିତ ପାଇକ ବାହିନୀର ବିଦ୍ରୋହ ବିଫଳ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ତାହା କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ଇଂରେଜ ଶାସନକୁ ଦୋହଲାଇ ଦେଇଥିଲା । ଐତିହାସିକ ପ୍ରଭାତ ମୁଖାର୍ଜୀଙ୍କ ଭାଷାରେ— “exposed the maladministration in orissa” ୧୭ । ଇଂରେଜ ବାହିନୀର ଉନ୍ନତ ରଣ କୌଶଳ ଆଗରେ ପାଇକ ବାହିନୀ ହାର ମାନିଲା । ବକ୍ସି ଆତ୍ମସମର୍ପଣ କଲେ ଏବଂ ୧୮୨୯ ରେ ପ୍ରାଣତ୍ୟାଗ କଲେ । ୮ ।

ପାଇକ ବିଦ୍ରୋହ ସିନା ବିଫଳ ହୋଇଥିଲା ମାତ୍ର ତାର ଅଗ୍ନି ସ୍ଫୁଲିଙ୍ଗ ଓଡ଼ିଶାର ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗକୁ ଖେଳି ଯାଇଥିଲା । ୧୮୫୭ ରେ ଏହି ସ୍ଫୁଲିଙ୍ଗ ଅଧିକ ତେଜସ୍ବିୟ ହୋଇ ଉଠିଥିଲା । ମୁଖ୍ୟତଃ ପଶ୍ଚିମ ଓଡ଼ିଶାରେ ଏହି ବିଦ୍ରୋହର ତେଜ ୧୮୬୪ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅମ୍ଳାନ ରହିଥିଲା । ତତ୍କାଳୀନ ବିଦ୍ରୋହର କେତେକ ତଥ୍ୟ ପ୍ରକାଶ କରିବାକୁ ଯାଇ ସେ କାଳର ଓଡ଼ିଆ ପତ୍ରିକା ‘ପ୍ରବୋଧ ଚନ୍ଦ୍ରିକା’ ଲେଖିଥିଲା— “ସମ୍ବଲପୁର ଆସିଷାଣ୍ଟ କମିଶନର ଶ୍ରୀଯୁକ୍ତ କାପ୍ଟାନ୍ ଲି ସାହେବ ଲେଖିଛନ୍ତି କି, ସମ୍ବଲପୁରର ରାଜବଂଶୀୟ ‘ସୁନ୍ଦରସା’ ନାମକ ଜଣେ ବ୍ୟକ୍ତି ହଜାରିବାଗରେ କନ୍ଦେଇ ଥିଲା । ତାକୁ ବିଦ୍ରୋହୀ ସୈନ୍ୟମାନେ ମୁକ୍ତି କରିଦେବାରୁ ସେ ସମ୍ବଲପୁରଠାରେ ପହଞ୍ଚି ରାଜ ବିଦ୍ରୋହାଚରଣରେ ପ୍ରବୃତ୍ତ ହେବାର ସମ୍ଭାବନା ଅଛି, ଅତଏବ କଟକଠାରେ ତିନି କଂପାନୀ ଓ ନାଗପୁରଠାରେ ତିନି କଂପାନୀ ସୈନ୍ୟ ସମ୍ବଲପୁରଠାକୁ ଯିବାର ଆଜ୍ଞା ହୋଇଅଛି” ୮(କ) ।

ଉତ୍କଳୀୟମାନଙ୍କ ଭିତରେ ଜାତୀୟତାର ଭାବଫଳଗୁକୁ ଭରି ଦେଇଥିଲେ ତତ୍କାଳୀନ ପତ୍ରପତ୍ରିକା ଗୁଡ଼ିକ । ବଂଗୀୟମାନଙ୍କ ଚକ୍ରାନ୍ତରେ ମୁଣ୍ଡଚେକିଥିବା ଭାଷା ବିଲୋପ ଆନ୍ଦୋଳନ ଅସଫଳ ହେଲା । ୧୮୮୨ ରେ ‘ଉତ୍କଳସଭା’ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇ ଓଡ଼ିଶାର ରାଜନୈତିକ ଚେତନାର ଅଭିବୃଦ୍ଧି ଘଟାଇଲା । ୧୮୮୫ରେ ଭାରତୀୟ ଜାତୀୟ କଂଗ୍ରେସ ଗଠିତ ହୋଇ ମହାଭାରତୀୟ ସ୍ତ୍ରୋତକୁ ବେଗଗାମୀ କରୁଥିବା ବେଳେ ତାର ଆଡ଼ାକ

ଶୁଭିଥିଲା ଓଡ଼ିଶାରେ । ୧୮୮୮ରେ ଓଡ଼ିଶାରେ ‘ଲବଣ କର’ ଧାର୍ଯ୍ୟ ବିରୁଦ୍ଧରେ ପ୍ରତିବାଦ କରାଗଲା । ୧୮୯୫ ରେ ସମ୍ବଲପୁର (ମଧ୍ୟ ପ୍ରଦେଶରେ ଥିବା ସମୟରେ) ର କୋର୍ଟ କଚେରୀରୁ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷା ଉଠାଇ ତା’ ସ୍ଥାନରେ ହିନ୍ଦୀ ଭାଷା ପ୍ରଚଳନ ପାଇଁ ଆଦେଶ ଜାରି କରାଗଲା । ଏହା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ବର ଉତ୍ତୋଳନ କଲେ ମଧୁସୂଦନ, ଗୌରୀଶଙ୍କର, ଗୋକୁଳାନନ୍ଦ ପ୍ରମୁଖ ନେତୃବୃନ୍ଦ । ୧୮୯୫ ମେ’ ଦଶ ତାରିଖରେ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାଭାଷୀ ଅଞ୍ଚଳ ଗୁଡ଼ିକର ଏକତ୍ରୀକରଣର ଏକ ପ୍ରସ୍ତାବ ଆଣିଲେ ମଧୁସୂଦନ ଦାସ । ୧୮୯୮ରେ ବଂଗଳାର ତତ୍କାଳୀନ ଛୋଟଲାଟ ଉଡ଼ବର୍ଷ ସାହେବଙ୍କର କଟକ ଗସ୍ତ ସମୟରେ ଏକ ଦରବାରର ଆୟୋଜନ କରାଯାଇ ସେଥିରେ ଓଡ଼ିଆ ମାନଙ୍କର ଅଭାବ ଅସୁବିଧା ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରାଗଲା । ହେଲେ ସାହେବ ସେଥିପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେଲେ ନାହିଁ । “ସେ ଓଡ଼ିଆଙ୍କ ଦାବୀର ବିରୋଧ କଲେ । ଆଗରୁ ତ’ ସେ ମଧ୍ୟପ୍ରଦେଶର ଚିଫ୍ କମିଶନର ଭାବେ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାକୁ ସମ୍ବଲପୁର ଜିଲ୍ଲାରୁ ଉଠାଇ ଦେଇ ଓଡ଼ିଆ ଜାତିର ଅବମାନନା ଘଟାଇ ଥିଲେ । ଏବେ ବା ସହାନୁଭୂତି ଦେଖାନ୍ତେ କାହିଁକି” । ୯ ।

ଯେତେବେଳେ ଓଡ଼ିଆର ଏକ ସ୍ବତନ୍ତ୍ର ପ୍ରଦେଶ ନାହିଁ । ଭାଷା ପ୍ରାୟ ଏକ ରକମ ମୃତ କହିଲେ ଚଳେ; ଠିକ୍ ସେତିକିବେଳେ ଓଡ଼ିଶାରେ ଏହି ରାଜନୈତିକ ଆନ୍ଦୋଳନକୁ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକବାଦର ଆବାହାତ୍ସା ତଳେ ଆଗେଇ ନିଅନ୍ତି କେତେ ଜଣ କୃତୀସନ୍ତାନ । ତତ୍କାଳୀନ ଜାତୀୟ ଆନ୍ଦୋଳନ ଜନମାନସକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିବା ପାଇଁ ସାମାଜିକ ଧ୍ୟାନ ଧାରଣାକୁ ନିଜ ଭିତରେ ସ୍ଥାନ ଦେଇଥିଲା । ୧୦ । ଏମିତି ଏକ ପରାଧୀନ ମାନସିକ ଭାବ ସଂକଟ ଭିତରେ ଜନ୍ମ ନିଅନ୍ତି ଯୋଗଜନ୍ମା ଅଶ୍ବିନୀକୁମାର, ଯାହା ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ତାଙ୍କୁ ଜଣେ ସଫଳ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଭାବରେ ଗଢ଼ି ତୋଳିବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥିଲା ।

ଓଡ଼ିଶାର ସାମାଜିକ ପାଣିପାଗ:-

ଓଡ଼ିଶାର ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ ଯଦି କିଛି ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିଥାଏ, ସେଥିପାଇଁ ମୁଖ୍ୟତଃ ଦାୟୀ ଇଂରେଜ ଶାସନ । ଅତୀତର ବନ୍ଧମୂଳ ଧାରଣାର ସଂଶୋଧନ କରି, ନାନା ପ୍ରକାର କୁସଂସ୍କାରକୁ ଦୃଢ଼ ଭାବରେ ଦମନ କରିବାକୁ ପ୍ରଥମେ କେବଳ ଇଂରେଜ ଶକ୍ତି ହିଁ ସମର୍ଥ ହୋଇପାରିଥିଲା । ସେମାନେ ବ୍ୟବସାୟୀ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଓଡ଼ିଶାର ଶିକ୍ଷା, ସଂସ୍କୃତି ପ୍ରତି କେବେ ଅନାସ୍ଥା ଭାବ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରି ନାହାନ୍ତି । ଇଂରେଜ ଶାସନର ସ୍ବରଣୀୟ ସାଫଲ୍ୟ ଉପରେ ମତ ଦେଇ ‘ଉତ୍କଳପୁତ୍ର’ କହେ- “ପ୍ରକାଶ ପୁରୀ ଜଗନ୍ନାଥ ରଥ ଚକ୍ର ତଳେ ପ୍ରାଣ ବିସର୍ଜନ, ମେରିଆ, ନରବଳି, ସହମରଣ ପ୍ରଭୃତି ଏ ଦେଶୀୟ କେତେଗୁଡ଼ିଏ କୁ ପ୍ରଥା ଏକାବେଳେ ଦୂରୀଭୂତ ହୋଇଅଛି । ଆଧୁନିକ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସଭ୍ୟତା ଓ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ବିଦ୍ୟା ଚର୍ଚ୍ଚା ପ୍ରତି ଲୋକଙ୍କର ଆଗ୍ରହ ଦିନକୁ ଦିନ ବଢ଼ିଅଛି । ନାନାବିଧ ଅସ୍ବାସ୍ଥ୍ୟକର ଓ ଉନ୍ନତି ପ୍ରତିଷେଧକ କୁସଂସ୍କାର ମାନଙ୍କର ଚିରୋଦ୍ଧାର କ୍ରମେ କ୍ରମେ ଦେଖାଯାଉଅଛି । × × ସ୍କୁଲରେ ନ୍ୟାୟର ସହିତ ବିବେଚନା କଲେ ଓଡ଼ିଶାବାସୀଙ୍କର ଅବସ୍ଥା ଇଂରେଜଙ୍କ ଆସିବା

ପୂର୍ବ ଅବସ୍ଥା ଅପେକ୍ଷା ଯେ ଅନେକ ଅଂଶରେ ଉନ୍ନତ ଓ ଭୟଶୂନ୍ୟ ହୋଇଅଛି ଏ ବିଷୟରେ ଦିଧା ଉପସ୍ଥିତ କରିବାକୁ କାହାରି ସାମର୍ଥ୍ୟ ନାହିଁ ।” ୧୧ ।

ଇଂରେଜମାନେ ଓଡ଼ିଶା ଅଧିକାର କରିବାର କେତେ ବର୍ଷ ପରେ ଓଡ଼ିଶାର ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ ଏକ ବଡ଼ ଧରଣର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦେଖାଗଲା । ଇଂରେଜମାନେ ବହୁ ବାଧାବିଘ୍ନ ସତ୍ତ୍ୱେ ମଧ୍ୟ ଓଡ଼ିଶାରେ ଏକ ଦୃଢ଼ ଶାସନ ବ୍ୟବସ୍ଥା ପ୍ରଚଳନ କରାଇ ପାରିଥିଲେ । ଓଡ଼ିଶାର ପ୍ରଗତି ମୂଳରେ ଇଂରେଜ ମାନଙ୍କର ବିରାଟ ମହନୀୟ ଦାନ ହେଉଛି ‘ଇଂରାଜୀ ଶିକ୍ଷାର ପ୍ରଚାର ଏବଂ ପ୍ରସାର ।

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଶିକ୍ଷାର ବିକାଶ:-

ଇଂରେଜ ମାନେ ଓଡ଼ିଶା ଅଧିକାର କରିବା ପୂର୍ବରୁ ଏଠାରେ ଦେଶୀୟ ପ୍ରଣାଳୀରେ ଶିକ୍ଷାଦାନ କରାଯାଉଥିଲା । ତାହା ପୁଣି ସବୁଶ୍ରେଣୀର ଲୋକଙ୍କ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନଥିଲା । ଦେଶୀୟ ବିଦ୍ୟାଳୟ ବା ସଂସ୍କୃତ ଟୋଲଗୁଡ଼ିକ କେବଳ ଉଚ୍ଚ ଧନୀ ଜମିଦାର ଅର୍ଥାତ୍ ସମ୍ପ୍ରାନ୍ତଶ୍ରେଣୀ ପାଇଁ ଉନ୍ନତୁଥିଲା । ମୋଟ ଉପରେ ଶିକ୍ଷାପ୍ରତି ଜନସାଧାରଣଙ୍କର ଅନୁକୂଳ ମନୋଭାବ ନଥିଲା । ଫଳତଃ ସେମାନେ ନାନା ପ୍ରକାର ଅନ୍ଧବିଶ୍ୱାସ ଭିତରେ ବୁଡ଼ି ରହିଥିଲେ । ଧର୍ମ ପ୍ରଚାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ହେଉପଛକେ, ଓଡ଼ିଶାକୁ ମିଶନାରୀ ମାନଙ୍କର ଆଗମନ ଏକ ନବଦିଗତର ସୂତ୍ରପାତ କରାଇଲା । ଡଃ ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟଙ୍କ ଭାଷାରେ- “ବିଦ୍ୟାଳୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠା, ପାଠ୍ୟପୁସ୍ତକ ପ୍ରଣୟନ, ମୁଦ୍ରାୟତ୍ତ ପରିଚାଳନା (୧୮୩୮) ଓ ପତ୍ରିକା ପରିଚାଳନା (୧୮୪୯) ଏଇ ଚାରୋଟି ଉପାୟରେ ଏ ଦେଶରେ ମିଶନାରୀମାନେ ଧର୍ମପ୍ରଚାର ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଏ ଦେଶ ଭାଷାର ଅଭିବୃଦ୍ଧି ଓ ନୂତନ ସାହିତ୍ୟ ବିକାଶ ଦିଗରେ ଯେଉଁ ନିରଳସ ଅଧ୍ୟବସାୟ କରିଥିଲେ । ସେଥିପାଇଁ ସେମାନେ ଏ ଜାତିର ଚିରନମସ୍ୟ ହୋଇ ରହିଛନ୍ତି” । ୧୨ ।

୧୮୩୫ ରେ ପୁରୀଠାରେ ଏକ ଇଂରାଜୀ ସ୍କୁଲ ଆରମ୍ଭ ହେଲା । ଇଂରାଜୀ ପାଠ ପଢ଼ିଲେ ଖ୍ରୀଷ୍ଟିଆନ ହୋଇଯିବାର ଏକ ପ୍ରକାର କୋକୁଆ ଭୟ ଜନମାନସରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଥିଲା । ତେଣୁ ତତ୍କାଳୀନ ଜନସାଧାରଣ ଏହି ଶିକ୍ଷାକୁ ଭଲମନରେ ଗ୍ରହଣ କରିପାରିନଥିଲା । ପୁରୀର ଏହି ବିଦ୍ୟାଳୟରେ ଯେଉଁ କେତେଜଣ ଛାତ୍ର ଥିଲେ । ସେମାନେ ସମସ୍ତେ ଥିଲେ ସ୍ଥାନୀୟ ସରକାରୀ ଅଫିସରଙ୍କର ସନ୍ତାନ । ପୁରୀ ସହରର ଲୋକମାନଙ୍କ ଭିତରୁ ଅଧିକାଂଶ ମନ୍ଦିରର ସେବକ । ତେଣୁ ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଇଂରାଜୀ ଅପେକ୍ଷା ସଂସ୍କୃତ ଶିକ୍ଷା ଅଧିକ ଲାଭପ୍ରଦ ଥିଲା । ପରେ ପରେ କଟକ ଏବଂ ବାଲେଶ୍ୱରରେ ଇଂରାଜୀ ସ୍କୁଲ ଗଢ଼ିଉଠେ ମିଶନାରୀମାନଙ୍କ ସହଯୋଗରେ । ସରକାରଙ୍କ ନୂତନ ଶିକ୍ଷାନୀତି ଫଳରେ ଓଡ଼ିଶାରେ ଶିକ୍ଷାର ମାନଦଣ୍ଡର ଉନ୍ନତି ଘଟେ । ଇଂରାଜୀ ଶିକ୍ଷା ତଥା ନୂତନ ଶିକ୍ଷାନୀତିର ପ୍ରଚଳନ ଫଳରେ ଏକ ଆଧୁନିକ ରୁଚି ସଂପନ୍ନ ଶିକ୍ଷିତ ଶ୍ରେଣୀର ଉତ୍ତର ଘଟିଲା । ଏମାନେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜ୍ଞାନବିଜ୍ଞାନ ସହିତ ପରିଚିତ ହେବାଦ୍ୱାରା ସେମାନଙ୍କ ଭିତରେ ଏକ ପ୍ରକାର

ଜାତୀୟତାବୋଧ ଉଦ୍ବେକ ହେଲା ।

ଓଡ଼ିଶାରେ ଶିକ୍ଷାର ବିସ୍ତାରରେ ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ ପଦ୍ମପତିକାମାନେ । ମୁଦ୍ରାୟତ୍ତର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପରେ ପରେ ଜ୍ଞାନର ବିକାଶ ପଥ ସୁଗମ ହୋଇ ଉଠିଲା । ନିଜକୁ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବାର ସୁଯୋଗ ଓଡ଼ିଆମାନେ ପାଇଲେ । ଇଂରାଜୀ ଶିକ୍ଷାଦ୍ୱାରା ସେମାନେ ରାଜନୀତି ସମ୍ବନ୍ଧରେ ସମ୍ୟକ୍‌ଜ୍ଞାନ ଲାଭର ସୁଯୋଗ ପାଇଲେ । ସେମାନଙ୍କ ଭିତରେ ଆତ୍ମଗୋପନ କରିଥିବା ଜାତୀୟତାର ଭାବଫଳରୁ ଭାଷା ବିଲୋପ ଆନ୍ଦୋଳନ ବେଳେ ମୁକ୍ତିଲାଭ କଲା । ‘ଓଡ଼ିଆ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ରଭାଷା ନୁହେଁ’ର ପ୍ରତିବାଦ ସ୍ୱରୂପ ତତ୍କାଳୀନ କେତେକ ପତ୍ରିକା ଏହାର କଟୁ ସମାଲୋଚନା କରିବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଲେ । ‘ଓଡ଼ିଶା ହେଉଛି ଓଡ଼ିଆ ମାନଙ୍କର, ଓଡ଼ିଆ ଭାଷା ରଖି ବଂଗଳା ଭାଷାକୁ ଦୂରକର, ଶୂନ୍ୟଥିବା କର୍ମରେ ପ୍ରଥମେ ଓଡ଼ିଆକୁ ନିଯୁକ୍ତି ଦିଅ- ଏ ଚିନ୍ତାର ଆମେ ୧୮୭୦ ସାଲ ପରେ ସର୍ବତ୍ର ଶୁଣିବାକୁ ପାଉଁ’ । ୧୩ । ବାସ୍ତବରେ ଡଃ ସାମନ୍ତରାୟଙ୍କ ସହିତ ସ୍ୱର ମିଳାଇ କହିବାକୁ ପଡ଼ିବ ଯେ ଭାଷାବିଲୋପ ଆନ୍ଦୋଳନ କେବଳ ଶାସକଙ୍କ ଚୈତନ୍ୟ ଜାଗରଣର ଦ୍ୟୋତକ ନୁହେଁ । ତାହା ମଧ୍ୟ ତଦାନୀତନ ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ଶ୍ରେଣୀର ମନ ପରିବର୍ତ୍ତନର ପ୍ରଧାନ ହେତୁ ଓ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ବିକାଶର ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ପୃଷ୍ଠଭୂମି । ୧୪ ।

ନଅଙ୍କ’ର ଆଶୀର୍ବାଦ ?

୧୮୭୬ର କରାଳ ନଅଙ୍କ ଦୁର୍ଭିକ୍ଷ ଓଡ଼ିଆ ମାନଙ୍କର ସାମାଜିକ ଜୀବନକୁ ଦୋହଲାଇ ଦେଇଥିଲା । ଇଂରେଜ ସରକାରଙ୍କର ସାମାନ୍ୟ ଭୁଲ୍ ପାଇଁ ଓଡ଼ିଶାର ଯେଉଁ ବିରାଟ କ୍ଷତି ଘଟିଲା, ସେଥିପ୍ରତି ଓଡ଼ିଆମାନେ ବେଶ୍ ସଚେତନ ଥିଲେ । ଯାହା ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଏକ ବିଦ୍ରୋହରେ ପରିଣତ ହୋଇଥିଲା । ଏହି ସର୍ବଗ୍ରାସୀ ଦୁର୍ଭିକ୍ଷର ମର୍ମସ୍ପର୍ଶୀ ଚିତ୍ର ଦେବାକୁ ଯାଇ ଐତିହାସିକ ପ୍ୟାରୀମୋହନ ଆଚାର୍ଯ୍ୟ କହନ୍ତି- “କ୍ଷୁଧାର ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଶାସନରେ ନରନାରୀମାନେ ସ୍ୱାଭାବିକ ହୃଦୟବୃତ୍ତିମାନଙ୍କୁ ବିସର୍ଜନ କରିଥିଲେ । ଜନକ ଜନନୀ ଅସହାୟ ଶିଶୁ ସନ୍ତାନ ମାନଙ୍କୁ ହିଂସ୍ର ଅରଣ୍ୟଶ୍ୱାପଦ ମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ନିକ୍ଷେପ କରିଥିଲେ । କେହି କେହି କ୍ଷୁଧା ଜର୍ଜରିତ ହୋଇ ରାକ୍ଷସବର୍ତ୍ତ ନିଜ ନିଜ ସନ୍ତାନମାନଙ୍କୁ ସୁଦ୍ଧା ଭକ୍ଷଣ କରିଥିଲେ” । ୧୫ ।

ଏଇ ଦୁର୍ଭିକ୍ଷ ପରେ ପରେ ଓଡ଼ିଆ ଜାତି ଆତ୍ମ ସଚେତନ ହେବାର ସୁଯୋଗ ପାଇଲା । ଏହି ଦୁର୍ଭିକ୍ଷର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସ୍ୱରୂପ ମୁକ୍ତିଲାଭ କଲା ‘ଉତ୍କଳ ଦୀପିକା’, ଯାହା ଓଡ଼ିଆର ମାନ ରକ୍ଷା ପାଇଁ ପ୍ରାଣପାତ କରି ଦେଇଥିଲା । ଶିକ୍ଷିତ ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ଶ୍ରେଣୀ ଭିତରେ ଜନ୍ମନେଲା ଏକ ଉଗ୍ର ଜାତୀୟତା ଭାବ । ନଅଙ୍କ ଦୁର୍ଭିକ୍ଷ ଫଳରେ ମୃତ୍ୟୁବରଣ କଲା ପୁରାତନ ଅନ୍ଧବିଶ୍ୱାସ ଏବଂ ତା’ ସ୍ଥାନରେ ଦକ୍ଷାୟମାନ ହେଲା କ୍ରାନ୍ତୀକାରୀ ଆତ୍ମବିଶ୍ୱାସ । ଯାହା ସାହିତ୍ୟର ଛତ୍ରେ ଛତ୍ରେ ଫୁଟି ଉଠିଲା ।

ବିଧି-ବିଧାନ-ସଂବିଧାନ:

ଓଡ଼ିଶାବାସୀଙ୍କ ମନରୁ ଯୁଗଯୁଗର ଜମାଟବନ୍ଧା ଅନ୍ଧବିଶ୍ୱାସକୁ ଦୂର କରିବାରେ ଇଂରେଜ ମାନଙ୍କ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ସଫଳ ହୋଇଥିଲା । ନୂତନ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଅନୁଶୀଳନ ଦ୍ୱାରା ଜନ ଜୀବନରେ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସୂତ୍ରପାତ ହେଲା । ଇଂରେଜ ମାନଙ୍କଠାରୁ ଲବ୍ଧ ସୁଦୂରପ୍ରସାରୀ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଦ୍ୱାରା ଜନସମାଜ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ସଚେତନ ହୋଇ ଉଠିଲେ । ସେମାନଙ୍କ ସନ୍ଦେହ ଏବଂ ଅନୁସନ୍ଧିତ୍ୱା ଭିତରୁ ଉଦ୍ଧୃତ ମାଗିଲା ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ମନୋଭାବ । ଚିରାଚରିତ ପଦ୍ଧତିରେ ଆଉ କୌଣସି କଥାକୁ ସେମାନେ ସହଜରେ ଗ୍ରହଣ କରିପାରିଲେ ନାହିଁ । ଆତ୍ମ ସମୀକ୍ଷାର ମନୋଭାବ ଭିତରୁ ଜନ୍ମନେଲା ସଂସ୍କାରଧର୍ମୀ ଚେତନା ।

ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ ବସା ବାନ୍ଧିଥିବା ଅନେକ ଅସ୍ୱାକୃତ ବିଧିବିଧାନ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କଲେ ତତ୍କାଳୀନ ଶିକ୍ଷିତଗୋଷ୍ଠୀ । ବାଲ୍ୟବିବାହ, ବୟସ୍କବିବାହ, ପର୍ଦ୍ଦାପ୍ରଥା, ବେଶ୍ୟାବୃତ୍ତି, ମଦ୍ୟପାନ, ନାରୀମାନଙ୍କର ନିରକ୍ଷରତା ପ୍ରଭୃତି ବିରୁଦ୍ଧରେ ପ୍ରବଳ ଜନମତ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା । ବ୍ରାହ୍ମ ସମାଜ, ଆର୍ଯ୍ୟ ସମାଜ, ରାମକୃଷ୍ଣ ମିଶନ, ଟାଗୋରଙ୍କ ବିଚାରବୋଧ, ମହାତ୍ମାଗାନ୍ଧୀଙ୍କର ଆଦର୍ଶ ତଥା ଆହ୍ୱାନ, ଜନ ମାନସରେ ଗଭୀର ରେଖାପାତ କଲା । ବ୍ରାହ୍ମସମାଜର ସତୀବାହ ପ୍ରଥା, ବିଧବା ବିବାହ, ନୈତିକତା ଉପରେ ଆଲୋଚନା ସମାଲୋଚନାମାନ ଲୋକମାନଙ୍କୁ ପ୍ରଭାବିତ କଲା । ଫଳତଃ ଓଡ଼ିଆମାନେ ନିଜକୁ ସମୀକ୍ଷା କରିବାର ସୁଯୋଗ ପାଇଲେ ।

ନାରୀଶିକ୍ଷା ପ୍ରସାର, ଜାତିପ୍ରଥାର ବିଲୋପ, ଅସ୍ତ୍ରଶ୍ୟତାର ଲୋପ ଆଦିରେ ଦୃଢ଼ ଭାବରେ ମନୋନିବେଶ କଲେ ମଧୁସୂଦନ, ଫାରାମୋହନ, ବିଶ୍ୱନାଥ, ଗୌରୀଶଙ୍କର ପ୍ରମୁଖ ମନୀଷିଗଣ । ରେଳଲାଇନ୍‌ର ପରିପ୍ରସାର ପାରସ୍ପରିକ ସଂପର୍କକୁ ଦୃଢ଼ୀଭୂତ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଗମନାଗମନର ଜଟିଳତାକୁ ଦୂର କରିବାରେ ସମର୍ଥ ହେଲା । ଏକ ନୂତନ ପ୍ରଗତିବାଦୀ ଚେତନାର ଉଦ୍ରେକ ଫଳରେ ଓଡ଼ିଶାବାସୀ ପାରମ୍ପରିକତାର ବିଳ ଭିତରୁ ମୁକ୍ତିଲାଭ କରି ନୂତନ ଜୀବନର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖିବାକୁ ଲାଗିଲେ । ନଅଙ୍କ ଦୁର୍ଭିକ୍ଷ, ଭୀଷା ବିଲୋପ ଆନ୍ଦୋଳନ ଏବଂ ପାଇକ ବିଦ୍ରୋହ ଭିତରେ ଯେଉଁ ଜାତୀୟତାବାଦ ସେମାନଙ୍କ ଭିତରେ ସ୍ଥାନ ନେଇଥିଲା, ତାହା ବିଚ୍ଛିନ୍ନାଞ୍ଚଳର ଏକତ୍ରୀକରଣରେ କେନ୍ଦ୍ରୀଭୂତ ହୋଇ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ଲାଭକଲା । ଓଡ଼ିଶା ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଡଃ ବୋଲଟନଙ୍କର ବଂଗୀୟ ଜାତୀୟତାବାଦ ଉପରେ ପ୍ରବଳ ମନ୍ତବ୍ୟଟି ପ୍ରଯୁଜ୍ୟ ହୋଇପାରେ । ୧୭ ।

ଓଡ଼ିଶାର ଅଧିବାସୀମାନଙ୍କର ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ ଯଦି କୌଣସି ପରିବର୍ତ୍ତନ ସଂଘଟିତ ହୋଇଥାଏ । ତାହେଲେ ସେଥିପାଇଁ ମୁଖ୍ୟତଃ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ପ୍ରଭାବ ହିଁ ଦାୟୀ । ଉନବିଂଶ ଶତକର ନବଜାଗରଣ ହିଁ ଓଡ଼ିଆର ଭାବ ମୂର୍ତ୍ତିକୁ ବେଶ୍ ପ୍ରସାରିତ କରିବାର ସୁଯୋଗ ଦେଇଥିଲା । ‘ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଚେତନା, ଇଂରେଜୀ ଶିକ୍ଷା ଓ ସାହିତ୍ୟ ଅଧ୍ୟୟନ କରିଆରେ ମୁଖ୍ୟତଃ ଆମ ଭାବ ଜଗତରେ ପ୍ରବେଶ କରିଥିଲା । ବ୍ରିଟିଶ ଶାସନ କାଳରେ ଓଡ଼ିଆ ସମେତ ବିଭିନ୍ନ ଭାରତୀୟ ସାହିତ୍ୟ, ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ଇଂରେଜୀ ମାଧ୍ୟମରେ ଉପଲବ୍ଧ

କରି ତାହାରି ଅନୁପ୍ରେରଣାରେ ଆତ୍ମିକ ଓ ଆର୍ଥିକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ରୂପାନ୍ତର ଘଟାଇଥିଲେ । ଏହି ସମୟରେ ପାରଂପରିକତାର କର୍ତ୍ତୃତ୍ୱରୁ ଆପଣାକୁ ମୁକ୍ତକରି ନୂତନତାର ଶୁଭସଂକେତ ଦେବାକୁ ସେହି ସାହିତ୍ୟସବୁ ପ୍ରୟାସୀ ହୋଇଥିଲେ” । ୧୭ । ଉତ୍କଳୀୟ ସାମାଜିକ ଜୀବନର ସର୍ବବିଧି ଉନ୍ନତି ମୂଳରେ ଥିଲା ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସଂସ୍କୃତିର ମହନୀୟ ଦାନ । ଡଃ ସୁକୁମାର ସେନ୍ଙ୍କ ମତରେ “It was spirit of social reform that came as the first and strongest urge produced by the impact of western education and culture.” । ୧୮ ।

ସୁତରାଂ ଆମକୁ ଧରିନେବାକୁ ହେବ ଯେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ପ୍ରଭାବରୁ ହିଁ ଓଡ଼ିଶାର ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ ନାନାବିଧ ସଂସ୍କାର ସାଧୁତ ହୋଇ ସେମାନଙ୍କ ମାନବିକ ବିଚାରଧାରା ଏବଂ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀକୁ ବିକାଶମୁଖୀ କରାଇପାରିଥିଲା । ତାହା କେବଳ ସାମାଜିକତା ଭିତରେ ସାମାବଦ୍ଧ ନରହି ସାହିତ୍ୟରାଜ୍ୟକୁ ବିଶେଷତଃ ନାଟ୍ୟଦିଗନ୍ତକୁ ସଂକ୍ରମଣ କରିଥିଲା ବୋଲି କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବ ନାହିଁ ।

ଓଡ଼ିଶାର ସାଂସ୍କୃତିକ ପୃଷ୍ଠଭୂମି:

ଆଧୁନିକ ଶିକ୍ଷାର ପ୍ରଚାର ଏବଂ ପ୍ରସାର ଫଳରେ ଓଡ଼ିଶାର ସାଂସ୍କୃତିକ ଗଗନରେ ମଧ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ହୋଇପଡ଼ିଲା । ଏଥିପାଇଁ କେବଳ ଖ୍ରୀଷ୍ଟିଆନ ମିଶନାରୀମାନେ ହିଁ ପ୍ରଥମେ ପଦକ୍ଷେପ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ତେଣୁ ନିଃସନ୍ଦେହରେ କୁହାଯାଇପାରେ – “The contribution of christian missionaries constitutes a definite landmark in the spread of western influence in orissa in matters affecting literature and other aspects of social life.” । ୧୯ ।

ମୋଗଲ ଏବଂ ମରହଟ୍ଟା ଶାସନରେ ଭାରତବାସୀ ଅତିଷ୍ଠ ହୋଇ ପଡ଼ିଥିଲେ । ସେମାନଙ୍କ – “ସମ୍ବୁଦ୍ଧରେ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଆଦର୍ଶର ଅଭାବ ଥିବାରୁ ଇଂରେଜ ମାନଙ୍କର ଅନୁକରଣ ହିଁ ଥିଲା ଏକମାତ୍ର ପଦ୍ଧତି । ସମଗ୍ର ଦେଶରେ ପ୍ରାଚୀନ ପରଂପରାର ଚେର ଦୃଢ଼ ଥିଲା । ଧର୍ମର ଅନୁଶାସନ ଅନୁଯାୟୀ ସାମାଜିକ ଜୀବନ ପରିଚାଳିତ ହେଉଥିଲା । ତେଣୁ ଯେଉଁମାନେ ସମାଜ ସଂସ୍କାର ଆଣିବାକୁ ଚାହୁଁଥିଲେ, ସେମାନେ ଉଣା ଅଧିକେ ଧାର୍ମିକ ଚିନ୍ତା ଦ୍ୱାରା ପରିଚାଳିତ ହେଉଥିଲେ” । ୨୦ ।

ଏହି ନୂତନ ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ଶ୍ରେଣୀ ପାରଂପରିକ ଧର୍ମ ଧାରଣା ପ୍ରତି ଆସକ୍ତି ହରାଇ ନବ୍ୟଧର୍ମ ପ୍ରତି ଆକୃଷ୍ଟ ହେଲେ । ଏମାନଙ୍କ ଆଶ୍ଚ ଆଗରେ ଥିଲା ରାମମୋହନ ରାୟଙ୍କ ବ୍ରାହ୍ମସମାଜ (୧୮୨୮), ଦୟାନନ୍ଦ ସରସ୍ୱତୀଙ୍କ ଆର୍ଯ୍ୟସମାଜ (୧୮୭୫), ରାମକୃଷ୍ଣ ମିଶନ, କର୍ଣ୍ଣେଲ ଆଲଗୋର୍ଟଙ୍କ ଥିଓସଫିକାଲ ସୋସାଇଟି (୧୮୮୩)ର ଆଦର୍ଶ । ଏହି ଅନୁଷ୍ଠାନ ସମୂହ ସାମାଜିକ ଧର୍ମ ଧାରଣାରେ ଯେଉଁ ପରିବର୍ତ୍ତନର ଆହ୍ୱାନ ଦେଇଥିଲେ, ସେମାନଙ୍କର ମୂଳଲକ୍ଷ୍ୟ ପ୍ରାୟତଃ ସମାନ ଥିଲା ।

ଡଃ ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟ ମିଶନାରୀ ମାନଙ୍କୁ ନୂତନ ଜୀବନ ପ୍ରବାହର ପ୍ରାଣ ପ୍ରତିଷ୍ଠାତା

ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରି ମତ ଦିଅନ୍ତି- “ସ୍ଥୂଳତଃ ଓଡ଼ିଶାର ନୂତନ ସାମାଜିକ-ଜୀବନ-
 ଇତିହାସରେ ପ୍ରଥମେ ମିଶନାରୀ (୧୮୨୨-୪୭), ଦ୍ୱିତୀୟରେ ମିଶନାରୀ ଓ ସରକାର
 (୧୮୪୮-୭୩), ତୃତୀୟରେ ବ୍ରାହ୍ମଧର୍ମାବଲମ୍ବୀ ଲୋକେ (୧୮୭୪-୯୮) ଓ ଚତୁର୍ଥରେ
 ଖ୍ରୀଷ୍ଟିୟାନେ (୧୮୯୮ ପରେ) ସମୟ ବିଶେଷରେ ଆବିର୍ଭାବ ଲାଭକରି ଏ ଦେଶର
 ଗଣଜୀବନ ଧାରାରେ ଅଭୂତପୂର୍ବ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆନନ୍ଦନ କରିଥିଲେ” ୧୨୧ ।

ଖ୍ରୀଷ୍ଟଧର୍ମର ପ୍ରଚାର ମିଶନାରୀ ମାନଙ୍କର ମୁଖ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହୋଇଥିବାରୁ ସେମାନେ
 ନିର୍ଦ୍ଦୟ ଭାବରେ ହିନ୍ଦୁ ଦେବତା ତଥା ଧର୍ମଧାରଣାକୁ ସମାଲୋଚନା କରୁଥିଲେ । ହିନ୍ଦୁମାନଙ୍କ
 ଭିତରେ ଜମାଟ ବାନ୍ଧିଥିବା ବନ୍ଧମୂଳ ଧର୍ମଧାରଣା କ୍ରମଶଃ ସଂସ୍କୃତ ହେବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକଲା
 କେବଳ ଏହି ମିଶନାରୀମାନଙ୍କ କରୁନାହାନ୍ତି ବାହା । ଏ ସଂପର୍କରେ ଆମସମ୍ବନ୍ଧୀୟ
 ମତାମତ ହେଲା- “ଏକ ବିରାଟ, ଅଶ୍ୱଳ ଓ ଘୃଣିତ ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କର ପତନ ସୁନିଶ୍ଚିତ ।
 ହୁଏତ ଆମର ସଂଗ୍ରାମ ଦୀର୍ଘ ସମୟବ୍ୟାପୀ ଓ ସଂଘର୍ଷ ତାହାରେ ହୋଇପାରେ; କିନ୍ତୁ ସେ
 ନିଶ୍ଚୟ ଧ୍ୱଂସପ୍ରାପ୍ତ ହେବେ । ଫଳରେ ଯେଉଁ ସ୍ଥାନ ତାଙ୍କ ପାଇଁ ଆଜି ପରିଚିତ, ତାହା
 ଚିରଦିନ ପାଇଁ ତାଙ୍କୁ ଜାଣିପାରିବ ନାହିଁ” ୧୨୨ । ଉନବିଂଶ ଶତକର ପ୍ରଥମ ଭାଗରେ
 ଏହି ମିଶନାରୀମାନେ ଶିଶୁହତ୍ୟା, ମେରିଆପ୍ରଥା, ସତୀଦାହ, ପୌତ୍ତଳିକତା, ଧର୍ମ ନାମରେ
 ବିଭିନ୍ନ କୁସ୍ୱାଧୀନା ଆଦିର ବିରୁଦ୍ଧରେ ପ୍ରକାଶ୍ୟ ଭାବରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରି ସଫଳ
 ହୋଇପାରିଥିଲେ । ଯାହା ଭାରତୀୟ ସାଂସ୍କୃତିକ ତଥା ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ବିଶ୍ୱାସକୁ ପଛ
 କରିଦେଇଥିଲା” ୧୨୩ ।

ଧର୍ମପ୍ରଚାର ପାଇଁ ମିଶନାରୀମାନେ ଯେଉଁ ସୁସ୍ଥ ପରଂପରା ସୃଷ୍ଟିକରି ଯାଇଥିଲେ,
 ତନ୍ମଧ୍ୟରୁ ସାର ନିର୍ଯ୍ୟାସ ତକ ଆଣି ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ବିପ୍ଳବ ସୃଷ୍ଟିରେ ବ୍ରାହ୍ମମାନେ ଆଗେଇ
 ଗଲେ । ସର୍ବଧର୍ମ ସମନ୍ୱୟର ବାଣୀ ପ୍ରଚାର କରି ବ୍ରାହ୍ମମାନେ ହିନ୍ଦୁ ସମାଜର ଅଧିକ
 ନିକଟତର ହୋଇ ପଡ଼ିଲେ । ୧୮୮୧-୯୦ ମଧ୍ୟରେ କଟକ, ପୁରୀ, ବାଲେଶ୍ୱରର ବିଭିନ୍ନ
 ସ୍ଥାନ ମାନଙ୍କରେ ବ୍ରାହ୍ମସମାଜମାନ ଗଢ଼ି ଉଠିଲା । ୧୮୯୧ରେ ବ୍ରାହ୍ମଧର୍ମ ପ୍ରଚାର ନିମନ୍ତେ
 ଓଡ଼ିଶାରେ ଏକ ପ୍ରଚାର ବିଭାଗ ସ୍ଥାପନର ପରିକଳ୍ପନା କରାଯାଇଥିଲା । ମଧୁସୂଦନ
 ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ପରି ମନାକ୍ଷିଗଣ ବ୍ରାହ୍ମଧର୍ମର ପୁରୋଧା ଥିଲେ ।

ଖ୍ରୀଷ୍ଟିଆନ ଏବଂ ବ୍ରାହ୍ମମାନଙ୍କ ଆନ୍ଦୋଳନ ହେତୁ ଓଡ଼ିଶାର ସାଂସ୍କୃତିକ ଗଗନ
 ପରିଶୁଦ୍ଧ ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଏକ ନୂତନ ଚେତନାର ଅଭ୍ୟୁଦୟକୁ ସ୍ୱାଗତ କଲା ।
 ଓଡ଼ିଶାର ଧର୍ମଧାରଣା ପ୍ରତି ମଧ୍ୟ ଇଂରେଜ ସରକାର କୌଣସି ପ୍ରତିକୂଳ ମନୋଭାବ
 ପୋଷଣ କରିନଥିଲେ । ସେମାନେ ଯଥାସମ୍ଭବ ବ୍ରାହ୍ମମାନଙ୍କୁ ସହୃଦ୍ଧ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା
 କରିଥିଲେ ଏବଂ ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କ ସ୍ମରଣା ପାଇଁ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର ବନ୍ଦୋବସ୍ତ କରିଥିଲେ ।
 ସେମାନେ ଭଲ ଭାବରେ ଜାଣିଥିଲେ ଯେ ଜଗନ୍ନାଥ ହେଉଛନ୍ତି ଓଡ଼ିଆ ଜାତିର ପରମ
 ଆରାଧ୍ୟଦେବତା । ଜଗନ୍ନାଥ ଭୂମି ଉତ୍କଳରେ ସାଂପ୍ରଦାୟିକ ଭେଦଭାବ ନଥିଲା । ଏ

ସଂପର୍କରେ ଡଃ ଜେ.ଭି.ବୋଲଟନ୍‌ଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରଣିଧାନ ଯୋଗ୍ୟ । ତାଙ୍କ ମତରେ- “x x ଓଡ଼ିଶାରେ ସେପରି ଗର୍ବ, ସେପରି ସାଂପ୍ରଦାୟିକତା ନଥିଲା । ବଙ୍ଗାଳୀ, ମରାଠୀ, ଓଡ଼ିଆ ହିନ୍ଦୁ, ମୁସଲମାନ, ଖ୍ରୀଷ୍ଟାନ ଜାତି ଧର୍ମ ନିର୍ବିଶେଷରେ ସମସ୍ତେ ମିଳିମିଶି ଆନ୍ଦୋଳନରେ ଅଂଶଗ୍ରହଣ କରୁଥିଲେ । x x ସେହି ସହିଷ୍ଣୁତାର ମୂଳଭସ୍ତ୍ର ହେଉଛନ୍ତି ଜଗନ୍ନାଥ, ଯାହାଙ୍କ ମୂଳତତ୍ତ୍ୱରେ ଆଦିବାସୀ, ବୌଦ୍ଧ, ଶାକ୍ତ, ଶୈବ, ବୈଷ୍ଣବ ଆଦି ଓଡ଼ିଶାର ପ୍ରାୟ ସବୁଧର୍ମ ବିଶ୍ୱାସ ମିଶିଯାଇଛି ଏବଂ ଯାହାଙ୍କ ଉପସ୍ଥିତିରେ ସବୁ ଜାତି ଭେଦ ଲୋପ ପାଇଥାଏ । x x ତେଣୁ ମୋର ମନେ ହେଉଛି, ଯେପରି କି ଓଡ଼ିଶାରେ ଏପରି ଗୋଟିଏ ଶକ୍ତି ଥିଲା, ଯାହା ବିଦେଶୀ ମାନଙ୍କ ହୃଦୟ ଜିଣି ପାରୁଥିଲା ।”

ଓଡ଼ିଶାର ସାଂସ୍କୃତିକ ତଥା ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଚେତନାର ବିକାଶରେ ସାଧାରଣତଃ ଆର୍ଯ୍ୟସମାଜ ଏବଂ ଅଓସଫିକାଲ ସୋସାଇଟି ଏହି ଦୁଇଟି ଅନୁଷ୍ଠାନ ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ଜର୍ନେକ ସମାଲୋଚକ ସଂପୃକ୍ତ ଅନୁଷ୍ଠାନ ଦ୍ୱୟର ଭୂମିକା ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରି କହନ୍ତି - “x x both societies did well to adopt the medium of western culture as essential to the growth of a perfect national culture of India.” 198 ।

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଆଲୋକ ଦ୍ୱାରା ଆଲୋକିତ ହୋଇ ଉତ୍କଳୀୟ ସଂସ୍କୃତ କେବଳ ଚଉପାଢ଼ୀ, ଭାଗବତ ଗୁଙ୍ଗା ଭିତରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ନରହି ବିଶ୍ୱମୁଖୀ ହେବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକଲା । ନ’ଅଙ୍କର ବିଭାଷିକା, ଭାଷା ବିଲୋପ ଆନ୍ଦୋଳନର ସଙ୍କଟମୟ ପରିସ୍ଥିତି ଏ ଜାତିର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀକୁ ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ପରିମାର୍ଜିତ କରି ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଅଭିବୃଦ୍ଧି ଘଟାଇଥିଲା । ଓଡ଼ିଆ ଜାତିର ପାରମ୍ପରିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣକୁ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରାଇବାରେ ସାହିତ୍ୟ ହିଁ ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କଲା । ନୃତନ ସମାଜ, ସଂସ୍କୃତିର ବାର୍ତ୍ତା ଆନନ୍ଦନରେ ସାହିତ୍ୟ ହେଲା ପ୍ରଥମ ଓ ପ୍ରଧାନ ପଥ ପ୍ରଦର୍ଶକ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ସମୟକୁ ଓଡ଼ିଶାରେ ରଂଗ ମଞ୍ଚର ଅବସ୍ଥା

ନାଟକ ପାଇଁ ମଞ୍ଚ ଏକ ପ୍ରଧାନ ଅବଲମ୍ବନ । ନାଟ୍ୟକାରର ଅଦୃଶ୍ୟ କଳ୍ପନା କେବଳ ମଞ୍ଚରେ ହିଁ ବାସ୍ତବରୂପ ନେଇଥାଏ । ରଂଗମଞ୍ଚର ନୂଆ ଦୁନିଆ ଭିତରେ ଦର୍ଶକ ଦେଖେ ନିଜ ଦୈନନ୍ଦିନ ଜୀବନର ବାସ୍ତବ ଦୃଶ୍ୟ । x x ମଞ୍ଚର ଜଗତ ବିଧାତାର ସୃଷ୍ଟି ବାସ୍ତବ ଜଗତ ନୁହେଁ, ଏହା କଲା କୌଶଳରେ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ଏକ ଭିନ୍ନ ଜଗତ ଅର୍ଥାତ୍ ବାସ୍ତବ ଜଗତର illusion ଅଥବା ମାୟା ମାତ୍ର । ୨୬ । ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ରଂଗମଞ୍ଚ ସ୍ଥାୟୀ ଏବଂ ଅସ୍ଥାୟୀ ଭେଦରେ ଦୁଇ ପ୍ରକାରର ଥିଲା । ଅସ୍ଥାୟୀ/ମୁକ୍ତାକାଶ ରଂଗମଞ୍ଚ ଗୁଡ଼ିକ ଆବଶ୍ୟକତା ଅନୁସାରେ ଗଢ଼ି ଉଠୁଥିଲା । ସ୍ଥାୟୀ ରଂଗମଞ୍ଚ ନିର୍ମାଣ କରିବା ଅତ୍ୟନ୍ତ ବ୍ୟୟସାପେକ୍ଷ ଥିଲା

ଏବଂ ଏହା କେବଳ ରାଜପୃଷ୍ଠପୋଷକତା ଦ୍ୱାରା ସମ୍ଭବ ହେଉଥିଲା । ରାଜା ମହାରାଜା, ଧନୀ, ସମ୍ଭ୍ରାନ୍ତ, ଜମିଦାରଙ୍କ ବଦାନ୍ୟତା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରୁଥିଲା ରଂଗମଞ୍ଚର ଭବିଷ୍ୟତ ।

ଓଡ଼ିଶାର ନାଟ୍ୟମଣ୍ଡପ ନିର୍ମାଣ ପ୍ରତି ଅନୁକୂଳ ମନୋଭାବ ଦେଖା ଯାଇନଥିଲା । କାରଣ ଡକ୍ଟାଳୀନ ଧନୀ, ଜମିଦାର ବା ରାଜ ପରିବାର ଆଧୁନିକ ଶିକ୍ଷା ପ୍ରତି ପରାଡ଼ମୁଖ ଥିଲେ । ତେଣୁ ଏ ଦିଗରେ ସେମାନଙ୍କଠାରୁ କୌଣସି ପ୍ରକାର ସହାନୁଭୂତି ଆଶାକରିବା ବୃଥା । ତେବେ ଏ କଥା ଆମକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ ଯେ ଓଡ଼ିଶାରେ ରଂଗମଞ୍ଚର ବିକାଶରେ ପାର୍ଶୀ ଓ ବଂଗାୟ ଥିଏଟରର ଅବଦାନ ଅତୁଳନୀୟ ।

ଅସ୍ଥାୟୀ ରଂଗମଞ୍ଚ:

୧୮୭୨ ପୂର୍ବରୁ ଓଡ଼ିଶାରେ କୌଣସି ସ୍ଥାନରେ ନାଟକ ଅଭିନୟର ସୁଚନା ମିଳେନି । ୧୮୭୨ ମସିହାରୁ ୧୮୭୮ ମସିହା ଭିତରେ ଖ୍ରୀଷ୍ଟିଆନ ପାଦ୍ରୀମାନଙ୍କ ଯନ୍ତ୍ରେ କଟକ ଏବଂ ବାଲେଶ୍ୱରରେ କେତେବାର ନାଟକ ଅଭିନୟ କେବଳ ନାମକୁ ମାତ୍ର ହୋଇଛି । ୧୮୭୨ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦ ଜୁଲାଇ ୨୭ ଏବଂ ୩୦ ତାରିଖ ଦିନ କଟକର କ୍ୟାଥଲିକ୍ ବିଦ୍ୟାଳୟରେ ଇଂରାଜୀ ନାଟକ ଅଭିନୟ ହୋଇଥିଲା । ଏହି ଅଭିନୟ ଉପରେ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇ ଦାପିକା ଲେଖିଥିଲେ- “ପାଦ୍ରୀ ସୁସନ ସାହେବଙ୍କ ଯନ୍ତ୍ରେ ଯେ ଆମ୍ଭେମାନେ ଏ ନଗରରେ ଏହା ଦେଖିଲୁ ଏତିକି ଭାଗ୍ୟର ବିଷୟ ଅଟେ” । ୨୭ । ପାଦ୍ରୀ ସାହେବଙ୍କ ଉଦ୍ୟମରେ କଟକର ମିଶନାରୀ ସ୍କୁଲ ପ୍ରାଙ୍ଗଣରେ ଏକ ଅସ୍ଥାୟୀ ପ୍ରୋସେନିୟମ ରଂଗମଞ୍ଚରେ ଗୋଟିଏ ଇଂରାଜୀ ନାଟକ ଅଭିନୟ ହୋଇଥିବାର ସମ୍ଭାବ ମିଳେ । ୨୮ ।

ଓଡ଼ିଶାର ବିଭିନ୍ନ ସ୍ଥାନରେ ନାଟକ ଅଭିନୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ ନିମନ୍ତେ ଅସ୍ଥାୟୀ ରଂଗମଞ୍ଚମାନ ଗଠିତ ହୋଇଥିଲା । ୧୯୩୪ ମସିହାରେ ଡେଙ୍କାନାଳର ଖଡ଼ଗପ୍ରସାଦଙ୍କ ବିରଚିତ ‘ପଦ୍ମାବତୀହରଣ’ ଏବଂ ୧୮୬୮ରେ ରଚିତ ଏବଂ ୧୮୭୧ ରେ ଅଭିନୀତ ରଘୁନାଥ ପରିଚ୍ଛାଙ୍କର ‘ଗୋପୀନାଥବଲ୍ଲଭ ନାଟକ’ ଏହି ଅସ୍ଥାୟୀ ମଞ୍ଚ ଦ୍ୱାରା ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା । ମାଣିକଘୋଷ ବଜାରର ଗୋପାଳ ପ୍ରସାଦ ମିତ୍ରଙ୍କ ଗୃହ ପ୍ରାଙ୍ଗଣରେ ଏକ ଅସ୍ଥାୟୀ ରଂଗମଞ୍ଚରେ ରାମଶଙ୍କର ରାୟଙ୍କ ନାଟକ ‘କାଞ୍ଚକାବେରୀ’ ୧୮୮୧ ଫେବୃଆରୀ ୭ ତାରିଖରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା । ଏଭଳି ଏକ ଅସ୍ଥାୟୀ ମଞ୍ଚ ଗଠନରେ ଥିଲା ଜଗତ୍‌ବଲ୍ଲଭ ଘୋଷଙ୍କ ଅଶେଷ ଯତ୍ନ ଏବଂ ଉତ୍ସାହ ।

୧୮୭୮ ଫେବୃଆରୀ ୭ ତାରିଖ ଗୁରୁବାର ଦିନ ସରସ୍ୱତୀ ପୂଜା ଉପଲକ୍ଷେ ଜମିଦାରବାବୁ ଗୋପାଳ ଚନ୍ଦ୍ର ବୋଷଙ୍କ ବୈଠକ ଖାନାରେ ବାବୁ ମନମୋହନ ବସୁଙ୍କ ବଂଗଳା ନାଟକ ‘ରାମାଭିଷେକ’ ଅଭିନୟ ହୋଇଥିଲା । ଏହି ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶନ ଉପରେ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେବାକୁ ଯାଇ ଦାପିକା କହିଥିଲା- “ଆମ୍ଭେମାନେ ଆଶା କରୁନି ଯେଉଁମାନେ

ଏତାଦୃଶ କୃତକାର୍ଯ୍ୟତା ଲାଭ କରିଅଛନ୍ତି ସେମାନେ ଏତିକିରେ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ନ ହୋଇ କ୍ରମରେ ଏଥିରେ ଉନ୍ନତି ସାଧନ କରନ୍ତୁ ଓ ଏହାଙ୍କ ଯୋଗେ ଓଡ଼ିଶାରେ ନାଟକର ରୁଚି ଓ ଚର୍ଚ୍ଚା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ନାଟକ ରଚନାର ପ୍ରକୃତି ବିସ୍ତାର ହେଉ” । ୨୯ । ଉକ୍ତ ଅଭିନୟ ଉପରେ ମତ ଦେଇ ସମାଲୋଚକ କହନ୍ତି- “କଟକରେ ବଂଗଳା ‘ରାମାଭିଷେକ’ ନାଟକର ଅଭିନୟ ହେଉଛି ପ୍ରଥମ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ଅଭିନୟ ଓ ତାହା ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଅଭ୍ୟୁଦୟର ଯଥାର୍ଥ ପଥ ପ୍ରଦର୍ଶକ” । ୩୦ । ୧୮୭୮ ଏପ୍ରିଲ ୨୭ ତାରିଖ ଶନିବାର ଦିନ ବାବୁ ହରମୋହନ ମିତ୍ରଙ୍କ ଘରେ ମଧ୍ୟ ନାଟକ ଅଭିନୟ ହୋଇଥିବାର ସୂଚନା ମିଳେ । ୩୧ ।

୧୮୮୩ ମସିହା ଜାନୁଆରୀ ମାସରେ ଧାରବାର ହିନ୍ଦୀ ଥିଏଟର କଟକର ମୁନିସିପାଲିଟି ହାଟରେ ଟ ୫୦୦/- ବ୍ୟୟରେ ଏକ ନାଟ୍ୟଶାଳା ନିର୍ମାଣ କରି ରାମାୟଣର ବିଷୟବସ୍ତୁ ଉପରେ ଆଧାରିତ ନାଟକ ଅଭିନୟ କରିଥିଲେ । ୧୮୮୭ ମସିହାରେ ଫେବୃଆରୀ ଜୁବିଲି ଉତ୍ସବ ଉପଲକ୍ଷେ ବାରବାଟୀ କିଲ୍ଲାଠାରେ ଇଂରାଜୀ ନାଟକ ‘ଏବଂ କାଳିପଦ ବନ୍ଦୋପାଧ୍ୟାୟଙ୍କ କୋଠାରେ ଏକ ବଂଗଳା ନାଟକ ଅଭିନୟ ହୋଇଥିଲା । ଏହି ବର୍ଷ ଡିସେମ୍ବର ମାସରେ ମଧୁସୂଦନ ଦାସଙ୍କ ବାସଗୃହରେ ‘କଟକ ଆମେତର ଥିଏଟର’ ବଂଗଳା ‘ହରିଷ୍ଚନ୍ଦ୍ର’ ନାଟକ ଅଭିନୀତ କରିଥିଲେ । କଟକ ଭିନ୍ନ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ସ୍ଥାନରେ ମଧ୍ୟ ଏହି ଅସ୍ଥାୟୀ ରଂଗମଞ୍ଚମାନ ଗଠିତ ହୋଇଥିଲା । ୧୮୮୨ ମେ’ ମାସରେ ବାଲେଶ୍ବରର ନବବିଧାନ ଆଶ୍ରିତ ବ୍ରାହ୍ମମାନଙ୍କ ଦ୍ବାରା ‘ନବବୃନ୍ଦାବନ’ ନାଟକ ଅଭିନୟ ହୋଇଥିଲା । ୧୮୯୧ ମସିହା ଅକ୍ଟୋବର ମାସରେ ବାଲେଶ୍ବରର ରାଜନାରାୟଣ ଦାସଙ୍କ ବାସଗୃହରେ ‘ଦୁର୍ଯ୍ୟୋଧନର ଉରୁତ୍ରାଣ’ ନାଟକ, ୧୮୮୪ ରେ ‘ପୁରୀ ହିନ୍ଦୁ ଥିଏଟର’ ଦ୍ବାରା ‘ରାମାଭିଷେକ’ ନାଟକର ଅଭିନୟ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଥିଲା ।

୧୮୮୯ ମସିହାରେ ରଘୁନାଥପୁରଠାରେ ନାରାୟଣ ପ୍ରସାଦ ମିତ୍ରଙ୍କ ରଚିତ ଓଡ଼ିଆ ‘ସୀତାବନବାସ’ ନାଟକ ଅଭିନୟ କରାଯାଇଥିଲା । ୧୮୯୧ ରେ ଗଂଜାମ ବ୍ରହ୍ମପୁରରୁ କେତେଜଣ ଏକ ନାଟ୍ୟଦଳ ଗଠନକରି କଟକର ଅସ୍ଥାୟୀ ମଞ୍ଚରେ ‘ପ୍ରହ୍ଲାଦନାଟକ’ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଥିବାର ସମ୍ବାଦ ମିଳେ ।

ସ୍ଥାୟୀ ମଞ୍ଚ:

ପରିବର୍ତ୍ତିତ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ସହିତ ତାଳ ଦେଇ ଓଡ଼ିଶାର ନାଟ୍ୟପ୍ରେମୀମାନେ କ୍ରମଶଃ ସ୍ଥାୟୀ ରଂଗମଞ୍ଚ ଗଠନର ସ୍ବପ୍ନ ଦେଖିଲେ । ଅବଶ୍ୟ ମଞ୍ଚ ଗଠନ ବ୍ୟୟବହୁଳ ଥିବାରୁ ସାଧାରଣ ଜନତା ଏଥିରେ ପ୍ରୟାସ କରୁନଥିଲେ । ଏତଦ୍ବ୍ୟତୀତ ନାଟକ ସହିତ ସଂପର୍କ ରଖିଲେ ପିଲାମାନଙ୍କର ନୈତିକ ଅଧ୍ୟାପନ ଘଟିବ ବୋଲି ସର୍ବସାଧାରଣରେ ଏକ ପ୍ରକାର ଧାରଣା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା । ଏଭଳି ଏକ ବ୍ୟୟବହୁଳ କାର୍ଯ୍ୟରେ କୌଣସି ପ୍ରକାର

ଉତ୍ସାହ ମିଳୁ ନ ଥିଲା । ‘ଦୀପିକା’ର ମତାମତରୁ ଏହାର ସତ୍ୟତା ପ୍ରମାଣିତ ହୁଏ” । ୩୨ । ନାଟକ ଏମିତି ଏକ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ପରିସ୍ଥିତିର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୋଇଥିବା ବେଳେ ସ୍ଥାୟୀ ମଞ୍ଚ ଗଠନର ଆଶା ନେଇ ଆଗେଇ ଆସିଲେ କୋଠପଦାର ମହନ୍ତ ଶ୍ରୀ ଦୈତାରୀ ରଘୁନାଥ ପୁରୀ । ୧୮୮୫ ସାଲରେ ମହନ୍ତ ମହାଶୟ କୋଠପଦା ଠାରେ ଏକ ସ୍ଥାୟୀ ମଞ୍ଚ ନିର୍ମାଣ କଲେ । ଯାହାର ଫଳ ସ୍ୱରୂପ ରାମଶଙ୍କର ରାୟ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ଦିଗତରେ ଆବିର୍ଭୂତ ହେଲେ । ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ପ୍ରତିଭାର ବିକାଶ ମୂଳରେ ନିହିତ ଥିଲା ମହନ୍ତପୁରୀ ମହାଶୟଙ୍କ ସକ୍ରିୟ ସହଯୋଗ ଏବଂ ପ୍ରେରଣା । ୩୩ ।

ମାହାଙ୍ଗାଠାରେ ୧୮୭୫ ମସିହାରୁ ଜଗନ୍ନୋହନ ଲାଲାଙ୍କ ଆରାଧ୍ୟ କୁଳଦେବତାଙ୍କ ନାମ ଅନୁସାରେ ରାଧାକାନ୍ତ ରଂଗମଞ୍ଚର ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ଏହି ମଞ୍ଚରେ ତାଙ୍କର ବାବାଜୀ, ସତୀ, ପ୍ରୀତି, ବୃଦ୍ଧବିବାହ ଆଦି ନାଟକ ବ୍ୟତୀତ ଅନେକ ଓଡ଼ିଆ ଏବଂ ବଂଗଳା ନାଟକ ବହୁବାର ଅଭିନୀତ ହୋଇଛି । ୧୮୭୫ ପୂର୍ବରୁ ଏହି ରଂଗମଞ୍ଚ ଏକ ଅସ୍ଥାୟୀ ରଂଗମଞ୍ଚ ଭାବରେ କାର୍ଯ୍ୟକରି ଆସୁଥିଲା । ପ୍ରତିବର୍ଷ ଦଶହରା ବେଳକୁ ଏଠାରେ ଦୁଇ/ତିନିଟି ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିଲା । ଜଗନ୍ନୋହନଙ୍କ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ତତ୍ତ୍ୱାବଧାନରେ ସମସ୍ତ ନାଟକ ପରିଚାଳିତ ହେଉଥିଲା ।

କଟକ ସହରରେ ସେତେବେଳେ କୌଣସି ବିଧିବଦ୍ଧ ମଞ୍ଚ ନ ଥିବାରୁ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ଧନୀ ଜମିଦାରଙ୍କ ବାସଗୃହ, ପ୍ରାଙ୍ଗଣ ଆଦିରେ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିଲା । ଏହି ଅଭାବକୁ ଦୂର କରିବା ପାଇଁ ଆଗେଇ ଆସନ୍ତି ଉତ୍କଳ ଗୌରବ ମଧୁସୂଦନ ଦାସ । ସେ ୧୮୮୯ ରେ ଭିକ୍ଟୋରିଆ ଥିଏଟର ଗଠନ କରନ୍ତି । ଏହି ଥିଏଟର ୧୮୮୭ରୁ ‘କଟକ ଆମେଟର ଥିଏଟର’ ନାମରେ ପୂର୍ବରୁ କେତୋଟି ବଂଗଳା ନାଟକ ପରିବେଷଣ କରିସାରିଥିଲା । ଏଥିରେ ସାଧାରଣତଃ ସ୍କୁଲପିଲାମାନେ ଅଂଶଗ୍ରହଣ କରୁଥିଲେ । ଆମେଟର ଥିଏଟରର ଏହି କାର୍ଯ୍ୟକୁ ଅବଶ୍ୟ ଦୀପିକା ସମର୍ଥନ କରିନଥିଲେ” । ୩୪ । କଟକର ନୟାସଡ଼କ ନିବାସୀ ଶ୍ରୀ ଉମାଚରଣ ବିଶ୍ୱାସ ‘ଜଗନ୍ନାଥ ଥିଏଟର’ ଗଢ଼ି ମଧୁବାବୁଙ୍କ ରଂଗମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୟ କରାଉଥିଲେ । ‘ଭିକ୍ଟୋରିଆ ଥିଏଟର’ରେ ‘ନଳଦମୟନ୍ତୀ’ ନାଟକର ଅଭିନୟ ଯେଉଁ ଅପ୍ରତିକର ପରିସ୍ଥିତି ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ‘କଳିକାଳ’ ଅଭିନୟ ବେଳକୁ ସେଠାକାର ପରିସ୍ଥିତି ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବଦଳିଯାଇଥିଲା । ଏଥିପାଇଁ ଦୀପିକା ମଧୁବାବୁଙ୍କ ଉଦ୍ୟମକୁ ଭୂୟସୀ ପ୍ରଶଂସା କରି ଲେଖୁଥିଲେ- “ମଧୁବାବୁଙ୍କ ଯତ୍ନରୁ ଏଠାରେ ନାଟକାଭିନୟ ଦର୍ଶନ ସହଜ ହୋଇଅଛି ।” (୧୭.୨.୮୯)

ରଂଗମଞ୍ଚର ଇତିହାସରେ କୁଆଁପାଳ ଗ୍ରାମର ଜମିଦାର ଗୋଲକ ଚନ୍ଦ୍ର ବୋଷଙ୍କ ରାଧାବଲ୍ଲଭ ଥିଏଟର ବେଶ୍ ସ୍ମରଣୀୟ । ଏଠାରେ କେତେକ ବଂଗଳା ନାଟକ ଅଭିନୀତ

ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ଏହା ଦୀର୍ଘକାଳ ସ୍ଥାୟୀ ହୋଇପାରିନଥିଲା । ୧୮୯୫ ରେ କଟକର ବାରିକ ମିସ୍ତ୍ରୀ ବିଭାଗର କେତେଜଣ କର୍ମୀଙ୍କ ସକ୍ରିୟ ଉଦ୍ୟମରେ ଏକ ସ୍ଥାୟୀ ମଞ୍ଚ ଗଠିତ ହୋଇଥିଲା ଏବଂ ବଂଗଳା ନାଟକ ମଧ୍ୟ କେତୋଟି ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଥିଲା । ମାତ୍ର ଗୋଟିଏ ବର୍ଷ ପରେ ଏହି ମଞ୍ଚଟି ବିଲୟ ଭଜିଲା ।

ଓଡ଼ିଶାର ଗଡ଼ଜାତ ମାନଙ୍କରେ ରଂଗମଞ୍ଚ ନିର୍ମାଣ ଦିଗରେ ପ୍ରଥମ ପଦକ୍ଷେପ ନେଇଥିଲା ନୟାଗଡ଼ । ୧୮୯୯ରେ ଅନୁଗୁଳଠାରେ ‘ରିକ୍ରେସନକ୍ଲବ୍’ ନାମରେ ଗୋଟିଏ ମଞ୍ଚ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଥିଲା ।

୧୮୯୪ ରେ କଟକର ବାଲୁବଜାରସ୍ଥ ବିଶ୍ୱନାଥ ମନ୍ଦିର ନିକଟରେ ସତୀଶ ଚନ୍ଦ୍ର ସରକାର (ନାଟୁବାବୁ)ଙ୍କ ଉଦ୍ୟମରେ ଗଢ଼ିଉଠିଲା ‘ମ୍ୟାଗ୍ନେଟିକ ଥିଏଟର’ । ଏହି ରଂଗମଞ୍ଚର ଗଠନ ଉପରେ ମନ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରଦାନ କରି ଶ୍ରୀ ଶାରଦା ପ୍ରସାଦ ଦଳ ବେହେରା କହନ୍ତି “ରଂଗମଞ୍ଚଟିର ଉପର ଛପର, ଚାରିପାଖରେ ଢଳେଇ ବାଡ଼ଘେରା କାନ୍ଥ । ସେହି ରଂଗମଞ୍ଚର ଉତ୍ତର ପାଖରେ ଚାରିଗୋଟି ଦୁଆର । ପ୍ରଥମ, ଦ୍ୱିତୀୟ ଓ ତୃତୀୟ ଦୁଆର ପୁରୁଷ ମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଚତୁର୍ଥ ଦୁଆରଟି କେବଳ ମହିଳାମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଥିଲା” । ୩୫ । ଏହି ରଂଗ ମଞ୍ଚରେ କେତେକ ଗଣିକା ଅଭିନୟ କରିଥିଲେ ବୋଲି ଦଳବେହେରାଙ୍କ ପୁସ୍ତକରୁ ଜଣାଯାଏ । ୧୮୯୭ରେ ପ୍ରବଳ ଝଡ଼ ତୋଫାନ ଏହି ମଞ୍ଚଟିକୁ ସବୁଦିନ ପାଇଁ ହଜାଇଦେଲା ।

୧୮୯୮ ରେ କଟକର ବିନୋଦବିହାରୀ ଛକ ଉପରେ ଗଢ଼ି ଉଠେ ବାଣୀପାଣି ଥିଏଟର । ମ୍ୟାଗ୍ନେଟିକ ଥିଏଟରର ପ୍ରାୟ ଅଧିକାଂଶ ପୁରୁଷ କଳାକାର ଏଥିରେ ଯୋଗ ଦେଇଥିଲେ । ସ୍ତ୍ରୀ ଭୂମିକାରେ ପୁରୁଷମାନେ ଅଭିନୟ କରୁଥିଲେ ଏବଂ ପରେ ଏଥିରେ ସ୍ତ୍ରୀ କଳାକାରମାନେ ଯୋଗ ଦେଇଥିଲେ । ଉକ୍ତ ରଂଗମଞ୍ଚରେ କେତୋଟି ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଅଭିନୟ ହୋଇଥିବାର ସୂଚନା ମିଳେ । ଶ୍ୟାମ ସୁନ୍ଦର ଷାଠିଆଙ୍କ ‘ଦୁର୍ଯ୍ୟୋଧନର ଉରୁଙ୍ଗ’ ଏବଂ ‘ମେଘନାଦ ବଧ’ ନାମକ ଦୁଇଟି ଓଡ଼ିଆ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା ଏହି ରଂଗମଞ୍ଚରେ । ୧୯୦୬ ବେଳକୁ ଉକ୍ତ ମଞ୍ଚ ବିଲୟ ଭଜିଲା ।

କଟକର ଜଗନ୍ନାଥ ବଲ୍ଲଭ ସାହିରେ ୧୯୧୦ରେ କୁଞ୍ଜବିହାରୀ ବୋଷଙ୍କ ଉଦ୍ୟମରେ ଗଢ଼ିଉଠିଲା ବାସନ୍ତୀ ରଂଗମଞ୍ଚ । ରୋଷ୍ଟନାରା, ଆଲିବାବା, ମୟୂର ସିଂହାସନ, କୃଷକାନ୍ତେର ଉଇଲ, ଭ୍ରାନ୍ତି, ଜନା ପ୍ରଭୃତି ବଂଗଳା ନାଟକ, ଜ୍ୟୋତିନ ମୁଖାର୍ଜୀଙ୍କ ଲିଖିତ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ‘ରାଜାସୁରଥ’ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା । ‘ବାସନ୍ତୀ’ରୁ କେତେକ କଳାକାର ବାହାରି ଆସିବାରୁ ୧୯୧୬ ରେ ଏହା ଭାଙ୍ଗି ପଡ଼ିଲା ।

ଦକ୍ଷିଣ ଓଡ଼ିଶାରେ ପାରଳାର ରାଜା ପଦ୍ମନାଭ ଦେବଙ୍କ ପ୍ରୟତ୍ନରେ ଗଢ଼ିଉଠିଲା

୧୮୯୭ରେ ‘ପଦ୍ମନାଭ ରଂଗାଳୟ’ । ଏହି ମଞ୍ଚରେ ପଦ୍ମନାଭ ଦେବଙ୍କର ଏବଂ ତାଙ୍କ ଭାଇ ଗୋପୀନାଥ ନନ୍ଦଙ୍କର ସମସ୍ତ ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା । ସର୍ବ ସାଧାରଣଙ୍କ ସହଯୋଗରେ ଏହି ରଂଗମଞ୍ଚଟି କାର୍ଯ୍ୟକରି ଆସୁଥିଲା । ୧୯୦୨ରେ ଏହା ଭାଙ୍ଗି ପଡ଼ିଥିଲା । ମାତ୍ର ରାଜା ପଦ୍ମନାଭ ଦେବଙ୍କ ସାହାଯ୍ୟରେ ପୁନଶ୍ଚ ଗଢ଼ି ଉଠିବାରୁ ୧୯୦୫ରେ ଏହି ରଂଗମଞ୍ଚର ନାମ ହେଲା ‘ପଦ୍ମନାଭ ରଂଗାଳୟ’ । ୩୬ । ଏହା ସେଠାକାର କେତେଜଣ ଉତ୍ସାହୀ ଯୁବ କଳାକାରଙ୍କ ଉଦ୍ୟମରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲା ବୋଲି ଜଣାଯାଏ । ଏହି ମଞ୍ଚ ଗଢ଼ି ଉଠିବା ପରେ ପରେ ଓଡ଼ିଶାର ଅନ୍ୟ ଉପାନ୍ତ ଅଞ୍ଚଳ ଚିକିଟୀ, ଧରାକୋଟ, ମଂଜୁଷା, ତାଳଚେର, ବାମଣ୍ଡା, ମୟୂରଭଞ୍ଜ, ଷଡ଼େଇକଳା ପ୍ରଭୃତି ସ୍ଥାନରେ ରାଜ ପୃଷ୍ଠପୋଷକତା ଲାଭକରି ରଂଗମଞ୍ଚମାନ ଗଢ଼ି ଉଠିଲା ।

ଓଡ଼ିଶାର ରଂଗମଞ୍ଚର ଦୂରବସ୍ଥାକୁ କିଂଚିତ୍ ପରିମାଣରେ ଦୂର କରିପାରିଥିଲେ ସୌଖିନ ଥିଏଟର ଦଳ, ବିଭିନ୍ନ କ୍ଲବ୍, ସ୍କୁଲକଲେଜର ନାଟ୍ୟାନୁଷ୍ଠାନମାନେ । ୧୯୦୬ରେ କଟକର ‘ଗଣେଶ ମନ୍ଦିର ଡ୍ରାମାଟିକ କ୍ଲବ୍’, ଜଗନ୍ନାଥ ବଲ୍ଲଭ ସାହି ନାଟକଦଳ’ ସାମୟିକ ଭାବରେ ନାଟକ କରିଚାଲିଲେ । ପୁନରୁ ‘ସାଙ୍ଗଲି ଥିଏଟର’ ଆସି କଟକ ମୁନିସିପାଲିଟି ପଡ଼ିଆରେ ରଂଗମଞ୍ଚ ନିର୍ମାଣ କରି ୧୯୦୭ରେ ଦୀର୍ଘ ଦୁଇମାସ ଧରି ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଥିଲେ । ୧୯୦୮ରେ ବମ୍ବେରୁ ପାର୍ଶାରିପନ ଥିଏଟରିକାଲ କଂପାନୀ’ ଚାରିମାସ କାଳ କଟକରେ ରହି ପ୍ରାୟ ପଚାଶଟି ଯାଏ ନାଟକ ଅଭିନୟ କରିଥିବାର ସମ୍ଭାବ ମିଳେ ।

୧୯୧୦ ରେ କଟକ ମେଡ଼ିକାଲ ସ୍କୁଲର ଛାତ୍ରମାନଙ୍କ ଦ୍ଵାରା ‘ପଦ୍ମମାଳୀ’ ଏବଂ ‘ରିଜିଆ’ ନାମକ ଦୁଇଟି ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା । ୧୯୧୧ରେ ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ ଠାରେ ‘କାଞ୍ଚକାବେରୀ’ ଏବଂ ‘ହରିଶ୍ଚନ୍ଦ୍ର’ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା । ୧୯୧୨ରେ ପ୍ରେଷ୍ଟସ ଡ୍ରାମାଟିକ କ୍ଲବ୍ ତରଫରୁ ମୁନିସିପାଲିଟି ପଡ଼ିଆରେ ମଞ୍ଚ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇ ନାଟକ ଅଭିନୟ ଚାଲିଲା । ୧୯୧୩ରେ ବାଙ୍କାବଜାରଠାରେ ରଜନୀକାନ୍ତ ବୋଷ ‘ଉଷାପେଣ୍ଡାଲ’ ନିର୍ମାଣ କରିଥିଲେ । ୧୯୧୬ରେ କେନ୍ଦ୍ରାପଡ଼ାର ‘ବଳଦେବଜୀଉ ଡ୍ରାମାଟିକ କ୍ଲବ୍’ ‘ଧ୍ରୁବ’ ନାଟକର ପ୍ରଯୋଜନା କରିଥିଲେ । ୧୯୧୫ ରୁ ୧୯୨୦ ମଧ୍ୟରେ ନାଟକ ପରିବେଷଣ କରିଚାଲିଥିବା ‘ଶାଳଗାଁ ଥିଏଟର’ର ଦାନକୁ ମଧ୍ୟ ଅସ୍ଵୀକାର କରାଯାଇ ନ ପାରେ । ୧୯୧୬ ରେ ବଳଙ୍ଗାର ଜମିଦାରଙ୍କ ନାଏବ ବନମାଳୀ ପତିଙ୍କ ଉଦ୍ୟମରେ ଗଢ଼ିଉଠେ ‘ବଳଙ୍ଗା ରାଧାକୃଷ୍ଣ ଥିଏଟର’ । ଏହି ଥିଏଟରର ଅବଦାନ ସ୍ଵରୂପ ମୁକ୍ତିଲାଭ କରିଥିଲେ ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ଵିନୀକୁମାର ।

ମୋଟ ଉପରେ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ୧୯୨୦ ଭିତରେ ଯେଉଁ କେତୋଟି ମଞ୍ଚ ଗଢ଼ି ଉଠିଛି । ସବୁଠି ଦେଖାଦେଇଛି ଆର୍ଥିକ ଅନାଟନ, ପରିଚାଳନାଗତ ତ୍ରୁଟି, ଜନସାଧାରଣଙ୍କର

ଅସହଯୋଗ ଇତ୍ୟାଦି । ଓଡ଼ିଆ ରଂଗମଞ୍ଚର ନବୀକରଣରେ ସୌଖିନ୍ ନାଟ୍ୟ ସଂସ୍ଥାମାନଙ୍କର ଦାନକୁ ଭୁଲିବାର ନୁହେଁ । କେବଳ ଏହି ସୌଖିନ୍ ସଂସ୍ଥାର ଯୁବକ ମାନଙ୍କର ସମ୍ମିଳିତ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ଓ ଉତ୍ସାହ ହିଁ ଓଡ଼ିଶାର ନାଟ୍ୟସ୍ରୋତକୁ ବଂଚାଇ ରଖୁଥିଲା ବୋଲି ଡଃ କାନ୍ତୁ ଚରଣ ମିଶ୍ର ମତ ଦିଅନ୍ତି । ୩୭ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଉତ୍ତରୋତ୍ତର ଉନ୍ନତି ଦିଗରେ ଓଡ଼ିଆ ମାନଙ୍କର ନୀରବତା, ନିଷ୍ପ୍ରହତା ସାଙ୍ଗକୁ ବଂଗୀୟ ମାନଙ୍କର ପ୍ରୋତ୍ସାହନ ଏବଂ ମଞ୍ଚ ନିର୍ମାଣ ତଥା ନାଟକର ଅଭିବୃଦ୍ଧି ସାଧନରେ ସେମାନଙ୍କର ତ୍ୟାଗ ଚିରଦିନ ପାଇଁ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ହୋଇ ରହିବ । ଏଠାରେ ଡଃ ଦାସଙ୍କର ମତ- “ ଏକ ମହାନ ଜାତୀୟ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ସଂପାଦନା ନିମନ୍ତେ ସେମାନଙ୍କର ଏଇ ସ୍ୱେଚ୍ଛାକୃତ ଅବଦାନକୁ ଏ ଜାତି ସର୍ବଦା କୃତଜ୍ଞତାର ସହିତ ସ୍ମରଣ କରିବା ଉଚିତ ବୋଲି ଆମର ମତ ”- ପ୍ରଣିଧାନ ଯୋଗ୍ୟ । ୩୮ ।

ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଏବଂ ରଂଗମଞ୍ଚର ଏହିଭଳି ଏକ ଘଡ଼ିସନ୍ଧି ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କର ଆବିର୍ଭାବ ଘଟେ । ସତେ ଯେମିତି ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟଦିଗତ ଜଣେ ଦକ୍ଷସୁରୀ ପାଇଁ ଅନେକ ଦିନରୁ ପ୍ରତୀକ୍ଷା କରିଥିଲା । ବାସ୍ତବରେ ତାହା ହିଁ ହେଲା । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଲେଖନୀ ଚାଳନା ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସରେ ଏକ ନୂତନ ଯୁଗର ସୁତ୍ରପାତ କଲା ।

ସ୍ୱାଧୀନତାବାଦର ସଂଜ୍ଞା-ସକାଳ

ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପ୍ରଥମାର୍ଦ୍ଧରେ ଯେଉଁ କେତେକ ବଂଶୀୟ ପରିବାର ଓଡ଼ିଶା ତଥା ବଂଗଳା ମଧ୍ୟରେ ଏକପ୍ରକାର ସାଂସ୍କୃତିକ ଯୋଗାଯୋଗ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିପାରିଥିଲେ । ତନ୍ମଧ୍ୟରେ କଟକର ଘୋଷ ପରିବାର ଥିଲେ ଅନ୍ୟତମ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ମାନ ରକ୍ଷା ଲାଗି ଏହି ପରିବାର ନିଜକୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବେ ଉତ୍ସର୍ଗ କରିଥିଲା । ଏହି ବଂଶର ଅମ୍ଳାନ ଦୀପ ଶିଖା ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ‘ଓଡ଼ିଆ’.... ‘ଓଡ଼ିଆ’ ହୋଇ ନିଜର ପ୍ରାଣପାତ କରିଗଲେ ।

ଘୋଷ ପରିବାରର ଆଦିମ ନିବାସ ଥିଲା ବର୍ଦ୍ଧମାନ ଜିଲ୍ଲାରେ । ଉକ୍ତ ପରିବାରର ଓଡ଼ିଶା ଆଗମନ ମୂଳରେ ବିଭିନ୍ନ କାରଣ ନିହିତ ଥିଲା । ଷୋଡ଼ଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ମୋଗଲ ସମ୍ରାଟ ହୁମାୟୁନ୍ ଏବଂ ଶେରସାହାଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ବିବାଦ ଲାଗିଥିଲା, ତାହାର ପ୍ରଭାବ ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ଉପରେ ପଡ଼ିଥିଲା । ବର୍ଦ୍ଧମାନର ଜନସାଧାରଣ ଯୁଦ୍ଧର ବିଭୀଷିକା ପ୍ରତି ପରାତଃମୁଖ ଥିଲେ । ତେଣୁ ଜୀବନର ନିରାପତ୍ତା ବ୍ୟପଦେଶରେ ଏହି ଘୋଷ ପରିବାର ହୁଏତ ଓଡ଼ିଶା ଆସିଥାଇପାରନ୍ତି । ଦ୍ୱିତୀୟ ମତଟି ହେଲା ଓଡ଼ିଶା ମୋଗଲ ଅଧିକାରକୁ ଆସିଯିବା ପରେ, ସେଠାରେ ନୂତନ ରାଜସ୍ୱ ବିଧିର ସୁବିଧାବତ୍ତ ଲାଗି ଆକରର ତୋଡ଼ରମଲ୍ଲଙ୍କୁ ଓଡ଼ିଶା ପଠାଇଥିଲେ । ତୋଡ଼ର ମଲ୍ଲ ଓଡ଼ିଶାରେ କାର୍ଯ୍ୟ ପରିଚାଳନା ଲାଗି ସାଥରେ କେତେଜଣ ବଂଶୀୟ କର୍ମଚାରୀଙ୍କୁ ଆଣିଥିଲେ । ଓଡ଼ିଶାରେ କାର୍ଯ୍ୟ ଶେଷ ହେଲା ପରେ ପରେ ଏହି କର୍ମଚାରୀବୃନ୍ଦ ନିଜ ଦେଶକୁ ପ୍ରତ୍ୟାବର୍ତ୍ତନ କରିଥିଲେ । ମାତ୍ର ଯେଉଁ କେତୋଟି ପରିବାର ଓଡ଼ିଶାରେ ସ୍ଥାୟୀ ଭାବରେ ରହିଗଲେ, ତନ୍ମଧ୍ୟରେ ‘ଘୋଷ’ ପରିବାର ଅନ୍ୟତମ ।

ପ୍ରଥମ ମତଟି ଗ୍ରହଣଯୋଗ୍ୟ ମନେହୁଏ ନାହିଁ । କାରଣ ସୁଦୂର ବର୍ଦ୍ଧମାନରୁ ଓଡ଼ିଶା ଆସିବା ସହଜସାଧ୍ୟ ନଥିଲା । ରାଷ୍ଟ୍ରାଧୀକାର ଉନ୍ନତି ତତ୍କାଳୀନ ସମୟରେ ଆଦୌ ହୋଇନଥିଲା । ଜଙ୍ଗଲପଥ ଦେଇ ଏକ ବିସ୍ତୀର୍ଣ୍ଣ ପଥ ଅତିକ୍ରମ କରି ଓଡ଼ିଶାରେ ବସବାସ କରିବା ମତଟି ବିଶେଷ ସବଳ ନୁହେଁ । ତେଣୁ ଦ୍ୱିତୀୟ ମତଟି ଅଧିକ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ମନେହୁଏ । ଜନୈକ କର୍ମଚାରୀ ଭାବରେ ଆସି ଓଡ଼ିଶାରେ ସ୍ଥାୟୀ ଭାବରେ ବସବାସ କରିବାଟା ସତ୍ୟର ଅଧିକ ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ ମନେହୁଏ । କାରଣ ଓଡ଼ିଶାର ଶାନ୍ତ, ସରଳ, ଜୀବନ, ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟର ମୋହ ଆଗଭୁକମାନଙ୍କୁ ପ୍ରଭୁବ୍ୟ କରିବା ବିଚିତ୍ର ନୁହେଁ । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ପ୍ରପିତାମହ ଜନୈକ ରାଜସ୍ୱ କର୍ମଚାରୀ ଥିଲେ ଏହା ନିଶ୍ଚିତ । ତାଙ୍କ ପୁତ୍ର ରାଜବଲ୍ଲଭ ଘୋଷ ନିଜର କୌଳିକ ବ୍ୟବସାୟକୁ ଯଥା ସମ୍ଭବ ବଂଚାଇ ରଖିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥିଲେ । କାୟସ୍ଥ ପରିବାର ଭାବରେ ଏହି ବଂଶର ବେଶ୍ ସୁନାମ ମଧ୍ୟ ଥିଲା । ରାଜବଲ୍ଲଭଙ୍କର ପାଞ୍ଚ ପୁତ୍ର ଥିଲେ ।

ତନ୍ମଧ୍ୟରୁ ଅକ୍ଷୟ କୁମାର ଘୋଷ ଥିଲେ ତୃତୀୟ ସନ୍ତାନ, ଯାହାଙ୍କଠାରୁ ଜନ୍ମ ନେଇଥିଲେ ଯୋଗଜନ୍ମା ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର । ଅକ୍ଷୟ ଘୋଷଙ୍କର ଅଶ୍ୱିନୀ, ଶରତ, ଅରବିନ୍ଦ, ବୀର୍ଜିତ ଏବଂ ଅସୀତ ନାମରେ ପାଞ୍ଚ ପୁତ୍ର ଥିଲେ । ଅଶ୍ୱିନୀ ଜ୍ୟେଷ୍ଠ ପୁତ୍ର ଥିଲେ । ଶେଷ ଦୁଇଭାଇଙ୍କୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ଅନ୍ୟ ତିନିଭାଇ ମୃତ ।

ଘୋଷ ପରିବାରରେ ଅକ୍ଷୟ କୁମାର ଥିଲେ ପ୍ରଥମ ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର (ଗ୍ରାଜୁଏଟ), ଯେ କି ତତ୍କାଳୀନ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାର ପ୍ରଧାନ ପୃଷ୍ଠପୋଷକ କର୍ମଚାର ଗୌରୀଶଙ୍କରଙ୍କର ଜାମାତା । ଜଣାଯାଏ ଅକ୍ଷୟଙ୍କରୁ ସେ ସମୟରେ ମାସିକ ଟ ୭୫/- ବେତନରେ ଚାକିରି କରିଥିଲେ । ସିରସ୍ତାଦାର ଚାକିରୀରେ ଏହି ଅର୍ଥ ତତ୍କାଳୀନ ସମୟ ପାଇଁ ଯଥେଷ୍ଟ ଥିଲା । କମିଶନରଙ୍କ ପାଖଲୋକ ଭାବରେ ସେ ମଧ୍ୟ କେତୋଟି ଅଧିକ ସୁବିଧା ସୁଯୋଗ ଉପଭୋଗ କରୁଥିଲେ । ହାତୀ ଉପରେ ଯିବା ଆସିବା କରିବା ତନ୍ମଧ୍ୟରୁ ଅନ୍ୟତମ ଥିଲା । ସିରସ୍ତାର ସମସ୍ତ ହାନିଲାଭ ତା'ଙ୍କ ଉପରେ ନ୍ୟସ୍ତ ଥିଲା । ୩୮(କ) ।

ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଜନ୍ମ ଲାଭ କରନ୍ତି ୧୨୯୯ ସାଲ ଫାଲଗୁନ ୨୫ ଶୁକ୍ଳାଷ୍ଟମୀ ତିଥି ରବିବାର ଦିନ । ପିତା ଅକ୍ଷୟ କୁମାର ଘୋଷ ଏବଂ ମାତା ସୁନ୍ଦରମଣି ଦେବୀଙ୍କ ଆଦର ଯତ୍ନରେ ତା'ଙ୍କର ବାଲ୍ୟଶିକ୍ଷା ଆରମ୍ଭ ହୁଏ । ଅଶ୍ୱିନୀ ଜଣେ ମେଧାବୀ ଛାତ୍ର ଥିଲେ । ଗଣିତ ପ୍ରତି ତା'ଙ୍କର ଅହେତୁକ ମମତା ଥିଲା । କଲିଜିଏଟ୍ ସ୍କୁଲରୁ କୃତୀତ୍ୱର ସହିତ ଉତ୍ତୀର୍ଣ୍ଣ ହୋଇ ସେ ବଂଗଳାର ବିଦ୍ୟାସାଗର କଲେଜରେ ଭର୍ତ୍ତି ହୁଅନ୍ତି । ସେଠାରୁ ବି.ଏ.ପାଶ୍ କରି କଟକ ପ୍ରତ୍ୟାବର୍ତ୍ତନ କରନ୍ତି ।

କର୍ମମୟ ଜୀବନର ଆରମ୍ଭ:

୧୯୧୩ ରେ ଅଶ୍ୱିନୀ କଲିକତାରୁ ବି.ଏ. ପାଶ୍ କରନ୍ତି । ୧୯୧୪ ରେ ତା'ଙ୍କର ପିତା ଅକ୍ଷୟ ଘୋଷଙ୍କର ମୃତ୍ୟୁ ହୁଏ । ପିତୃହୀନ ପରିବାରର ସମସ୍ତ ଦାୟିତ୍ୱ ଯୁବକ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଉପରେ ପଡ଼େ । ଜଣେ ଶିକ୍ଷକ ଭାବରେ ସେ ନିଜର ଜୀବନର କର୍ମ ପରିସର ଆରମ୍ଭ କରନ୍ତି । ସନ୍ତାନ ସେମିନାର ସ୍କୁଲରେ ଜନୈକ ଶିକ୍ଷକ ଭାବରେ ସେ ଯୋଗ ଦିଅନ୍ତି । ୧୯୧୮ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏହି ସ୍କୁଲରେ ଶିକ୍ଷକତା କରିବା ପରେ ସେହିବର୍ଷ ପ୍ୟାରୀମୋହନ ଏକାଡ଼େମୀରେ ଜଣେ ସହକାରୀ ଶିକ୍ଷକ ଭାବରେ ଯୋଗ ଦିଅନ୍ତି । ୧୯୩୬ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସେ ନିଜର ଅମାୟିକ ବ୍ୟବହାର, କର୍ତ୍ତବ୍ୟନିଷ୍ଠା ଏବଂ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ପାଇଁ ଛାତ୍ରଛାତ୍ରୀ ମହଲରେ ବେଶ୍ ଆସ୍ଥାନ ଜମେଇ ବସନ୍ତି ।

ଛାତ୍ର, ଅଭିଭାବକ ଏବଂ ଶିକ୍ଷକ ମହଲରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ବେଶ୍ ସୁଖ୍ୟାତି ଥିଲା । ଆଦର୍ଶର ପୂଜାରୀ ଅଶ୍ୱିନୀ ଛାତ୍ରମାନଙ୍କୁ ସର୍ବଦା ଆଗେଇବାକୁ ପରାମର୍ଶ ଦେଉଥିଲେ । ଛାତ୍ର ମାନଙ୍କର କୌଣସି ସ୍ଥାନରେ ଭୁଲ୍ ଦେଖିଲେ ସେ ନିଜକୁ ଦୋଷୀ ବୋଲି ମନେ

କରୁଥିଲେ । କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ସଚେତନତା ଥିଲା ତାଙ୍କ ଜୀବନର ମାନଦଣ୍ଡ । ୧୯୧୮ ମସିହାରେ, ବିବିଧ କର୍ମ ଜଂଜାଳ ମଧ୍ୟରେ ଥାଇ ସୁଦ୍ଧା, ଅଶ୍ୱିନୀ ପାଟନା ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟରୁ ଘରୋଇ ଭାବରେ ‘ମାଥ୍‌ମେଟିକ୍ସ’ରେ ଏମ୍.ଏ.ପାଶ୍ କରିଥିଲେ । ପାଟନାରୁ ମଧ୍ୟ ତାଙ୍କୁ ଗଣିତ ଅଧ୍ୟାପକ ଚାକିରୀ ପାଇଁ ଆହ୍ୱାନ ଆସିଥିଲା । ମାତ୍ର ଅଶ୍ୱିନୀ ଗାଁ ମାଟିର ମୋହରେ ସଂସ୍କୃତିକୁ ବଂଚାଇ ରଖିବା ପାଇଁ ଅଧ୍ୟାପକ ଚାକିରୀ ପ୍ରତ୍ୟାଖ୍ୟାନ କରି ସ୍ୱଚ୍ଛବେତନ ଭୋଗୀ ଜଣେ ଶିକ୍ଷକର ଜୀବନକୁ ଆଦରି ନେଇଥିଲେ । ଏହିଠାରୁ ହିଁ ତାଙ୍କ ଭାଗ୍ୟର ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା ।

ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ପାଇଁ ଯେଉଁ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଭାବବିହ୍ୱଳ ହୋଇ ଉଠିଛନ୍ତି ‘ଓଡ଼ିଆ’ ‘ଓଡ଼ିଆ’ ଉଚ୍ଚାରଣ କରି, ଶେଷରେ ସେହି ମହାନ ସାହିତ୍ୟ ରଥାକୁ ଦିନେ ଅଭାବର ଜ୍ୱାଳାରେ ନିଜର ଜନ୍ମଭୂମି ଓଡ଼ିଶା ଛାଡ଼ିବାକୁ ପଡ଼ିଲା ଦୁଃଖରେ ଏବଂ ଅଭିମାନରେ । ୧୯୧୨ ମସିହାଠାରୁ ୧୯୩୬ ମସିହା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଓଡ଼ିଶା ପାଇଁ ବହୁତ କିଛି ଦାନ କରିଯାଇଛନ୍ତି । ୧୯୩୬ ପରେ ମଧ୍ୟ ଏହି ଦାନର ପରିମାଣ ହ୍ରାସ ପାଇନାହିଁ । ୧୯୩୬ ରୁ ୧୯୬୨ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସେ କଳିକତାକୁ ନିଜର କର୍ମଭୂମି ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛନ୍ତି । କ୍ଷୁଧାର ଜ୍ୱାଳା ତାଙ୍କୁ କଳିକତା ମହାନଗରୀକୁ ଚାଣି ନେଇଗଲା ସତ, ସେଠାରେ ବି ସେ ଟିକେ ଶାନ୍ତିରେ ରହିପାରିନାହାନ୍ତି । କଳିକତାର ହରନାଥ ହାଇସ୍କୁଲରେ ମାସିକ ଟ ୮୦/- ବେତନରେ ଜଣେ ସହକାରୀ ଶିକ୍ଷକ ଭାବରେ ଯୋଗ ଦିଅନ୍ତି ଏବଂ ପରେ ସେହି ସ୍କୁଲର ପ୍ରଧାନଶିକ୍ଷକ ପଦବୀରେ ସେ ଅବସ୍ଥାପିତ ହୁଅନ୍ତି । ଜୀବନର ଶେଷ କାଳକୁ ସେ ଟିକେ ଶାନ୍ତିରେ ନିଶ୍ୱାସ ମାରିଥିଲେ ବୋଲି ଶୁଣାଯାଏ । ଅଭାବ ଅଭିଯୋଗ ସହିତ ସାରା ଜୀବନ ଧରି ସଂଗ୍ରାମ କରୁଥିବା ସ୍ତ୍ରୀ ଜୀବନର ପୂର୍ଣ୍ଣଚ୍ଛେଦ ପଡ଼ିଲା ୧୯୬୨ ମସିହାରେ ।

ଥୁଏଟର ସହିତ ସଂପୃକ୍ତି:-

ସ୍ତ୍ରୀ ଚାହିଁଥିଲେ କବି ହୋଇ ପାରିଥାନ୍ତେ । ଔପନ୍ୟାସିକ ହୋଇପାରିଥାନ୍ତେ, ମାତ୍ର ସେ ସବୁ କିଛି ନ ହୋଇ ସେ ବରିନେଲେ ଦୁଃସ୍ଥ ନାଟ୍ୟକାରର ଜୀବନ, ଯେଉଁଥିପାଇଁ ଜୀବନଶାରେ ଭିତରେ ସେ କେବେ ମନଖୋଲି ଥରେ ହସିବାର ସୁଯୋଗ ପାଇନାହାନ୍ତି । ଏହି ନାଟ୍ୟକାରର ଜୀବନ ପଛପଟେ କେତେକ କାରଣ ନିହିତ ଥିଲା ।

୧. ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ମାତାମହ ରାମଶଙ୍କର ଥିଲେ ଜଣେ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟ୍ୟକାର । ସେତେବେଳେ ନାଟ୍ୟକାର ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ସ୍ଥାନ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ଦିଗନ୍ତରେ ଅଦ୍ୱିତୀୟ ଥିଲା । ତେଣୁ ତାଙ୍କ ଉପରେ ରାମଶଙ୍କର ରାୟଙ୍କ ନାଟ୍ୟ ଜୀବନର ପ୍ରଭାବ ପଡ଼ି ଥାଇପାରେ । ଏତଦ୍‌ବ୍ୟତୀତ ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ଜ୍ୟେଷ୍ଠଭ୍ରାତା ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାର ପ୍ରାଣ ପ୍ରତିଷ୍ଠାତା ଗୌରୀଶଙ୍କରଙ୍କ ଓଡ଼ିଆ ପ୍ରୀତି ତଥା ସଂସ୍କୃତି ପ୍ରୀତି ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କୁ ନିହିତ ପ୍ରଭାବିତ କରିଥିବ । ଗୌରୀଶଙ୍କରଙ୍କ ପ୍ରେରଣା

ଏବଂ ପ୍ରଚୋଦନା ଦ୍ଵାରା ଅଶ୍ଵିନୀ ଅନୁପ୍ରେରଣା ଲାଭକରିବା ସ୍ଵାଭାବିକ । ଏ ସଂପର୍କରେ ଡଃ ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ କହନ୍ତି-” ପରଂପରା ସହିତ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସମନ୍ୱୟ ଘଟାଇ ରାମଶଙ୍କର ଯେଉଁ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ଲେଖୁଥିଲେ, ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଉପରେ ତାହାର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ନିଷ୍ଠୁର ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିଥିବେ । ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ଦୋଷତୁଟି ଗୁଡ଼ିକ ଦୂରକରି ଯଥାର୍ଥ ନାଟକ ଲେଖିବାର କବିତା ହୁଏତ ତାଙ୍କର ସେହି ସମୟରୁ ହିଁ ହୋଇଥିବ” ।୩୯ ।

୨. କାବ୍ୟ, କବିତା, ଉପନ୍ୟାସ ଅପେକ୍ଷା ନାଟକର ବିଶେଷତ୍ଵ ହେଲା ରଂଗମଞ୍ଚନିତ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ବିବିଧ ବର୍ଣ୍ଣାତ୍ମ୍ୟ ଆଲୋକ ସଂପାତ, ଅଭିନୟର କଳାକୁଶଳତା ନିଷ୍ଠୁର ଅଶ୍ଵିନୀଙ୍କୁ ପ୍ରଲୁବ୍ଧ କରିଥିବ ।

୩. କଟିପୟ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟିଲାଭ କରିଥିଲେ ହେଁ ଓଡ଼ିଶାର ନାଟ୍ୟଦିଗତ ଜନୈକ ଯୁଗାନ୍ତକାରୀ ପ୍ରସାର ଆବଶ୍ୟକତା ଅନୁଭବ କରୁଥିଲା । ତେଣୁ ନାଟକ ଲେଖି ଅଭାବ ଦୂରୀକରଣ ଦିଗରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଲାଭ କରିବାର ଆକାଂକ୍ଷା ହୁଏତ ଅଶ୍ଵିନୀ କୁମାରଙ୍କର ଥିବ । ସହଜେ ତ ତରୁଣ ବୟସ, ତେଣୁ ଏଭଳି ଆଶା ମନରେ ପୋଷଣ କରିବା ବିଚିତ୍ର ନୁହେଁ ।

୪. ଅଶ୍ଵିନୀ କଳିକତାର ବିଦ୍ୟାସାଗର କଲେଜରେ ପଢୁଥିବା ବେଳେ ବଂଗଳା ନାଟକର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ସଂପର୍କରେ ଆସିଥିବେ ଏବଂ ତାହା ଦ୍ଵାରା ଅନୁପ୍ରାଣିତ ହୋଇ ନାଟକ ରଚନା କରିବାକୁ ମନ ବଳାଇବା ସ୍ଵାଭାବିକ ।

୫. ‘ଶନିବାସରୀୟ ମଞ୍ଚାଭିନୟ’ ଅଶ୍ଵିନୀଙ୍କ ଉପରେ ମଧ୍ୟ କିଛିଟା ପ୍ରଭାବ ପକାଇ ଥାଇପାରେ । ଏ ସଂପର୍କରେ ନାଟ୍ୟକାର କାର୍ତ୍ତିକ କୁମାର ଘୋଷ କହନ୍ତି- ‘ପ୍ରତି ଶନିବାର ବାପା କାଠଯୋଡ଼ି ନଦୀ ଆରପଟରେ ଥିବା ଆମର ବଗିଚାକୁ ବୁଲି ଯାଉଥିଲେ ଏବଂ ରବିବାର ସନ୍ଧ୍ୟାକୁ ଫେରି ଆସୁଥିଲେ । ଏହି ଅବସରରେ ଘରେ ଭାଇମାନେ ଓ କେତେକ ଆତ୍ମୀୟ ମିତ୍ର ବାରଣ୍ଡାରେ ଖଟ ପକେଇ ଓ ଲୁଗା ଏବଂ ଚନ୍ଦରକୁ ପରଦା ସ୍ଵରୂପ ବ୍ୟବହାର କରି ଛୋଟ ଛୋଟ ଏକାଙ୍କିକାର ଅଭିନୟ କରୁଥିଲେ” ।୪୦ । ଶନିବାର ଦିନ ଏହି ଅଭିନୟ ହେଉଥିବାରୁ ‘ଶନିବାସରୀୟ’ ଅଭିନୟ ଭାବରେ ଏହାର ନାମକରଣ କରାଯାଉଥିଲା ।

୬. ପିତା ଅଜୟ କୁମାର ଘୋଷ ମଧ୍ୟ ପିଲାମାନଙ୍କୁ ଖେଳ, କସରତ, ଆକୃତି ତଥା ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରତିଯୋଗିତାରେ ଅଂଶଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ଉତ୍ସାହିତ କରୁଥିଲେ । ବିଭିନ୍ନ ଆକୃତିରେ ଅଂଶଗ୍ରହଣ ହୁଏତ ଅଶ୍ଵିନୀଙ୍କୁ ପରୋକ୍ଷରେ ନାଟ୍ୟଜଗତ ପ୍ରତି ଆକର୍ଷିତ କରିଥାଇପାରେ । ଅଭାବର କ୍ଵାଳାରେ ଅଶ୍ଵିନୀ:

ସଂସ୍କୃତିପ୍ରେମୀ ଅଶ୍ଵିନୀ ଏକାଡ଼େମୀ ସ୍କୁଲର ସେକ୍ରେଟାରୀ ବୈକୁଣ୍ଠନାଥ ଦତ୍ତଙ୍କ

ଦେଶପ୍ରାଣତାରେ ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ ହୋଇ ଅଧ୍ୟାପକର ମୋହକୁ ତୁଚ୍ଛ କରି ଶିକ୍ଷକର ଜୀବିକାକୁ ପସନ୍ଦ କରିଥିଲେ । ୧୯୩୨ ମସିହା ବେଳକୁ ବୈକୁଣ୍ଠ ବାବୁଙ୍କ ସ୍ଥାନରେ ଆଉ ଜଣେ ବ୍ୟକ୍ତି ସେକ୍ରେଟାରୀ ହେଲେ । ତା'ଙ୍କ ସହିତ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ମତପାର୍ଥକ୍ୟ ଘଟିବାରୁ ସେ ଚାକିରୀରୁ ଇସ୍ତଫା ଦେଲେ । ପୂର୍ବରୁ ଥିଏଟର ସହିତ ଆଂଶିକ ଭାବରେ ଜଡ଼ିତ ଥିଲେ । ମାତ୍ର ଇସ୍ତଫା ପରେ ପରେ ଥିଏଟର ଭିତରେ ନିଜକୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବୁଡ଼ାଇ ରଖିଲେ ।

ଥିଏଟର ହିଁ ତା'ଙ୍କର କାଳହେଲା । ନିଜର ଚଳାଚଳ ପାଇଁ ବହି ଦୋକାନଟି ସେ ହାତକୁ ନେଲେ । ସେଥିରେ ବି କ୍ଷତି ହେଲା । ଥିଏଟର ପାର୍ଟିରେ ବାରମ୍ବାର କ୍ଷତି ହେବାରୁ ସେ ଚିନ୍ତିତ ଥିବା ଅବସ୍ଥାରେ ଜଣେ ବନ୍ଧୁ କହିଲେ କୋଟିଲାଫଳ ବ୍ୟବସାୟ କଲେ ପ୍ରଚୁର ଲାଭହେବ ବୋଲି । ଅଶ୍ୱିନୀ ବନ୍ଧୁଙ୍କର ସରଳ କଥାରେ ଭୁଲି ତତ୍‌କ୍ଷଣାତ ଲାଗି ପଡ଼ିଲେ ଟଙ୍କା ଯୋଗାଡ଼କର । କୌଣସି ପ୍ରକାରେ ଧାର ଉଧାର କରି ହଜାରେ ଟଙ୍କା ଯୋଗାଡ଼ କରି ବନ୍ଧୁଙ୍କୁ ଦେଲେ ବ୍ୟବସାୟ ପାଇଁ । ହେଲେ ଏହି ବନ୍ଧୁ ଶେଷରେ ତା'କୁ ଧୋକା ଦେଲେ । ଲାଭ ତ ଦୂରର କଥା, ମୂଳ ବି ମିଳିଲା ନାହିଁ ।

ଥିଏଟର ଘୋର ଦୁର୍ଦ୍ଦିନର ସମ୍ମୁଖୀନ ହେଲା । ପୂର୍ବରୁ ଅଶ୍ୱିନୀବାବୁ ବନମାଳୀ ପତିଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁପରେ ତା'ଙ୍କ କ୍ଲାଉଁ ବାନ୍ଧାନିଧି ମହାପାତ୍ରଙ୍କଠାରୁ ଟ ୧,୪୦୦/-ରେ ଥିଏଟର ପାର୍ଟି କିଣି ନେଇଥିଲେ । ଏହି ସମସ୍ତ ଟଙ୍କା ସେ ଏକକାଳୀନ ଦେଇ ପାରି ନଥିଲେ । ମାତ୍ର ଟ ୪୦୦/- ଦେଇଥିଲେ ଏବଂ ବାକିତକ ପରେ ଦେବେ ବୋଲି ଚୁକ୍ତିପତ୍ର ହୋଇଥିଲା । ମାତ୍ର ଟଙ୍କାତକ ଶୁଦ୍ଧି ନ ପାରିବାରୁ ସନ୍‌ସାଇନ୍, ଫିଲଡ଼, ପାଖରେ ଥିବା ବିରାଟ କୋଠାଘରଟିକୁ ବିକିବାକୁ ବାଧ୍ୟ ହୋଇଥିଲେ । ଅଭାବ ଅନଟନ ଶେଷରେ ତା'କୁ ଜନ୍ମଭୂମିରୁ ନିର୍ବାସିତ କରିବାକୁ ପଛେଇ ନଥିଲା । ୧୯୩୬ ରେ ସେ ସପରିବାର କଟକ ଛାଡ଼ି କଲିକତା ଗଲେ ବଂଚିବା ପାଇଁ । ମାତ୍ର ସେଠାରେ ବି ଶାନ୍ତିରେ ରହିପାରିନଥିଲେ । କିଛି ଦିନ ତା'କୁ ଧନ୍ଦାର ଅନୁଷ୍ଠାନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଲା । ଦାରିଦ୍ର୍ୟର କଷାଘାତ ଯୋଗୁ ସେ ମାତ୍ର ଆଠ ଟଙ୍କାରେ କଲିକତାର ବୋହୁବଜାରସ୍ଥିତ ଆରମ୍ଭିକ ଲେନ୍‌ରେ ରହୁଥିଲେ । ପରିବାରର ପ୍ରତିପୋଷଣ ପାଇଁ ତା'କୁ M.K.Tea ପ୍ୟାକେଜ୍ ଡିଆରି କରିବାଠାରୁ ବହୁକିଛି ନିମ୍ନମାନର କାର୍ଯ୍ୟ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଛି । ସେସବୁ ଦୁଃଖ କଷ୍ଟକୁ ସେ ହସି ହସି ସହିଯାଇଛନ୍ତି । ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା ରଂଗମଞ୍ଚ ଗଠନରେ ଅଶ୍ୱିନୀ:

ପୁରୀରେ ଯେଉଁ ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା 'ଏ' ରଂଗମଞ୍ଚ ଗଢ଼ି ଉଠିଛି, ତା'ର ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ପ୍ରସ୍ତୁତି କେବଳ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ଯୋଗୁ ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରିଥିଲା । ବଡ଼ଦାଣ୍ଡରେ ଥିବା ନରସିଂହ କୋର୍ଟ ନାମକ ପକ୍ଷାଘର ଏବଂ ତତ୍‌ସଂଲଗ୍ନ ଜମି ଯାହା ଆଜି ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା ରଂଗମଞ୍ଚ ଭାବରେ ପରିଚିତ । ସେଗୁଡ଼ିକ ଜନୈକ ମହନ୍ତଙ୍କର ଥିଲା । ମହନ୍ତଙ୍କ ସହିତ ଅଶ୍ୱିନୀବାବୁଙ୍କର ଭଲ

ସଂପର୍କ ଥିଲା । ତାଙ୍କ ରହିବା ପାଇଁ ମହନ୍ତ ମହାଶୟ ଗୋଟିଏ ଘର ଛାଡ଼ି ଦେଇଥିଲେ । ମଝିରେ ମଝିରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ବଳାଇ ବାନାର୍ଜୀ ମଧ୍ୟ ପୁରୀରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ସହିତ ସେହି କୋଠରୀରେ ରହୁଥିଲେ । ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା ଯେତେବେଳେ ପୁରୀରେ ଗୋଟିଏ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ମଞ୍ଚ ତିଆରିର କଷ୍ଟନା କରେ, ସେତେବେଳେ ପରିଚାଳକ ବାଉରୀବନ୍ଧୁ ମହାନ୍ତି, ଅଶ୍ୱିନୀ ଏବଂ ବଳାଇବାବୁଙ୍କୁ ଅନୁରୋଧ କରିଥିଲେ ମହନ୍ତ ମହାରାଜାଙ୍କ ଗୃହ ସଂଲଗ୍ନ ଜମିକୁ ପଟ୍ଟାଦେବା କଥା କହିବାକୁ ।

ଅଶ୍ୱିନୀ ମଧ୍ୟ ସୁଯୋଗର ଅପେକ୍ଷାରେ ଥିଲେ । ଦିନେ ମହନ୍ତ ମହାଶୟ ଖୁସିଥିବା ସମୟରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ତାଙ୍କ କାନରେ କଥାଟା ପକାଇଦେଲେ । ମହନ୍ତ ମଧ୍ୟ ଖୁସି ହୋଇ କହିଥିଲେ- “ଆମେ ଏସବୁ କ’ଣ ଜାଣୁ । ଆପଣ ଜ୍ଞାନୀ, ଯଦି କହିବେ ତେବେ ଏ କାର୍ଯ୍ୟ କରିବାକୁ ବାଧା ରହିବ ନାହିଁ” । ୪୧ । ଶେଷରେ ସେହି ସ୍ଥାନରେ ରଂଗମଞ୍ଚ ଗଢ଼ାଯିବାର ସ୍ଥିରହେଲା । ଏପରି ହେଲା ଯେ ଏହି ରଂଗମଞ୍ଚର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଦିବସରେ ସ୍ୱୟଂ ମହନ୍ତ ମହାରାଜ ଶୁଭ ଦେଇଥିଲେ । ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା ରଂଗମଞ୍ଚ ଗଢ଼ି ଉଠିଲା । ଅବଶ୍ୟ ରଂଗମଞ୍ଚ ଗଠନରେ ବାଉରୀବନ୍ଧୁ ମହାନ୍ତିଙ୍କର ଅକ୍ଳାନ୍ତ ପରିଶ୍ରମ ନିହିତ ଥିଲା, ତା’ ସତ୍ତ୍ୱେ ବି ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ଅବଦାନକୁ ଭୁଲି ହେବନି ।

ବଳଙ୍ଗା ଥିଏଟର୍କ ଓ ଅଶ୍ୱିନୀ:

ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ନିକ୍ଷେପ କଲେ ଆମେ ଦେଖିବା ଯେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ପଛପଟେ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ରଂଗମଞ୍ଚ ଅଛି । ତାହା ହିଁ ଘଟିଥିଲା ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ଭାଗ୍ୟରେ । ବଳଙ୍ଗାର ବନମାଳୀ ଥିଏଟର୍କ ନଥିଲେ ହୁଏତ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ଭଳି ଜଣେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଆବିର୍ଭାବ ଅସମ୍ଭବ ହୋଇପଡ଼ିଥାନ୍ତା ।

ଏହି ମଞ୍ଚଟି ହେଉଛି ଓଡ଼ିଶାର ସର୍ବପ୍ରଥମ ବ୍ୟବସାୟିକ ମଞ୍ଚ । ଏହାର ପ୍ରତିଷ୍ଠାତା ବଳଙ୍ଗାର ନାଏବ ବନମାଳୀ ପତି ନିଜର କୁଳଦେବତାଙ୍କ ନାମ ଅନୁସାରେ ଏହି ଥିଏଟର୍କର ନାମ ରଖିଥିଲେ ‘ରାଧାକୃଷ୍ଣ ଥିଏଟର୍କ’ । ଲୋକେ ଏହାକୁ ‘ବଳଙ୍ଗା ଥିଏଟର୍କ’ ବୋଲି କହୁଥିଲେ । ଭଲ ଭଲ ବଂଗଳା ନାଟକର ଓଡ଼ିଆ ଅନୁବାଦ କରି ସେଗୁଡ଼ିକୁ ଉପଯୁକ୍ତ ଭାବରେ ସଂପାଦନ କରି ‘ବଳଙ୍ଗା ଥିଏଟର୍କ’ ଅଭିନୟ କରୁଥିଲା । ସେ ସମୟରେ ମୌଳିକ ଯଥାର୍ଥ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ମିଳିବା କଷ୍ଟକର ଥିଲା ।

ଅଶ୍ୱିନୀବାବୁଙ୍କ ସହିତ ବନମାଳୀ ପତିଙ୍କର ଯୋଗାଯୋଗ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ପାଇଁ ଏକ ଐତିହାସିକ ଘଟଣା । ଏହି ମଣିକାଞ୍ଚନ ସଂଯୋଗ ହିଁ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ସାମାସରହଦକୁ ବହୁଦୂର ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପରିବର୍ଦ୍ଧିତ କରିପାରିଥିଲା । ଏହି ସାକ୍ଷାତକାର ଘଟିଥିଲା ଉଭୟଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ‘ସେଓଙ୍ଗା’ ନାଟକର ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଭିନୟ ରଜନୀରେ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ପ୍ରଥମ ଐତିହାସିକ ନାଟକ ‘ସେଓଜୀ’କୁ କଟକ ମେଡ଼ିକାଲ ସ୍କୁଲର ଛାତ୍ରମାନେ ଅଭିନୟ କରୁଥାନ୍ତି । ନାଟକ ଦେଖିବା ଅବସରରେ ପତି ମହାଶୟଙ୍କର ଅଶ୍ୱିନୀବାବୁଙ୍କ ସହିତ ସାକ୍ଷାତହୁଏ । ଏହି ଅପୂର୍ବ ଯୋଗାଯୋଗ ପରେ ଅଶ୍ୱିନୀବାବୁ ବଳଙ୍ଗା ଥିଏଟର ପାଇଁ ନାଟକ ଲେଖିବା ଆରମ୍ଭ କରନ୍ତି । କ୍ରମଶଃ ପତି ମହାଶୟଙ୍କ ସହିତ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ସଂପର୍କ ସୁଦୃଢ଼ ହୁଏ । ଗୋଟିଏ ପରେ ଗୋଟିଏ ନାଟକ ଲେଖି ସେ ସବୁକୁ ବଳଙ୍ଗା ଥିଏଟରରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ଅଭିନୟ କରନ୍ତି । ବ୍ୟବସାୟିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ମଧ୍ୟ ଉଭୟ ଥିଏଟର ଏବଂ ଅଶ୍ୱିନୀ ଲାଭବାନ ହୁଅନ୍ତି । ‘ସେଓଜୀ’ ହେଉଛି ରାଧାକୃଷ୍ଣ ଥିଏଟର ଭଳି ବ୍ୟବସାୟିକ ରଂଗମଞ୍ଚର ପ୍ରଥମ ମୌଳିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ । ଏହି ‘ସେଓଜୀ’ ରଚନାଠାରୁ ହିଁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ନାଟ୍ୟ ଜୀବନର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ହେଲା ବୋଲି ଧରିନିଆଯାଇପାରେ ।

ଆର୍ଟ ଥିଏଟର ଓ ଅଶ୍ୱିନୀ:

ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ ଏହା ଠିକ୍ ଯେ ବନମାଳୀ ଥିଏଟର ହିଁ ଅଶ୍ୱିନୀକୁ ନାଟକ ଲେଖିବା ପାଇଁ ଏକରକମ ବାଧ୍ୟ କରିଥିଲା । ବନମାଳୀ ଥିଏଟର ସହିତ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ସଂପର୍କ କ୍ରମଶଃ ନିଗୁଡ଼ରୁ ନିଗୁଡ଼ତର ହେବାକୁ ଲାଗିଲା । ୧୯୨୮ରେ ପତି ମହାଶୟଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ ହେବାରୁ ଥିଏଟର ଘୋର ସଙ୍କଟର ସମ୍ମୁଖୀନ ହେଲା । କେତେଜଣ ବଂଧୁ ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀକୁ ଅନୁରୋଧ କଲେ ଥିଏଟରକୁ କିଣିନେବା ପାଇଁ । ଅଶ୍ୱିନୀ ମଧ୍ୟ ଅଗତ୍ୟା ରାଜି ହୋଇଗଲେ । ହାତରେ ଟଙ୍କା ନଥିଲା । କୌଣସି ପ୍ରକାରେ ବଂଧୁ ମାନଙ୍କଠାରୁ ଚାରିଶହ ଟଙ୍କା ଯୋଗାଡ଼ କରି ମୋଟ ଚଉଦଶହ ଟଙ୍କାରେ ଅଶ୍ୱିନୀବାବୁ ଥିଏଟର କିଣିନେଲେ ।

ପରେ ପରେ ‘ରାଧାକୃଷ୍ଣ ଥିଏଟର’ର ନାମ ବଦଳିଗଲା । ପାର୍ଟିର ନୂତନ ନାମ ହେଲା ‘ବନମାଳୀ ଆର୍ଟ ଥିଏଟର’ ଲୋକେ ଏହାକୁ ‘ଆର୍ଟଥିଏଟର’ ବୋଲି କହୁଥିଲେ । ସ୍ୱଳ୍ପକାଳ ମଧ୍ୟରେ ‘ଆର୍ଟ ଥିଏଟର’ ବେଶ୍ ଖ୍ୟାତି ଅର୍ଜନ କରିପାରିଥିଲା । ଏଥିପାଇଁ ଅଶ୍ୱିନୀବାବୁଙ୍କୁ ଯଥେଷ୍ଟ ତ୍ୟାଗ ଏବଂ କ୍ଷତି ସହିବାକୁ ପଡ଼ିଥିଲା । ଏହି ଥିଏଟର ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଚା’ ପ୍ୟାକେଟ୍‌ଠାରୁ କୋଟିଲା ଫଳ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବ୍ୟବସାୟ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଛି, ତଥାପି ପାର୍ଟିକୁ ସେ ଆର୍ଥିକ ସଙ୍କଟରୁ ଉଦ୍ଧାର କରି ପାରିନଥିଲେ ।

୧୯୩୨ରେ ଏକାଡ଼େମୀ ସ୍କୁଲରୁ ଇସ୍ତଫା ଦେଇ ଅଶ୍ୱିନୀବାବୁ ଥିଏଟର ସହିତ ସିଧାସଳଖ ସଂପୃକ୍ତ ହୋଇପଡ଼ିଲେ । ତାଙ୍କ ଭଳି ଜଣେ ସରଳ, ଅମାୟିକ ପ୍ରକୃତିର ଲୋକ ବ୍ୟବସାୟରେ ବା କେମିତି ଡିଷ୍ଟିବେ ? ବ୍ୟବସାୟିକ ଅଭିଜ୍ଞତାର ଅଭାବରୁ ସେ ଠିକ୍ ବାଟରେ ଥିଏଟର ପରିଚାଳନା କରିପାରିନଥିଲେ । ଆୟ ତୁଳନାରେ ବ୍ୟୟ ବଢ଼ିଯିବାରୁ ଅଶ୍ୱିନୀବାବୁ ଚିନ୍ତିତ ହୋଇପଡ଼ିଲେ । କରଜ କରିଥିବା ଟଙ୍କା ଶୁଫି ନ ପାରିବାରୁ ଥିଏଟରକୁ ବନ୍ଦ କରିବାକୁ ବାଧ୍ୟ ହେଲେ । ଏହାର ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅବସ୍ଥାକୁ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରି ଅନୁଭବୀ

କାର୍ତ୍ତିକ ଚନ୍ଦ୍ର ଘୋଷ କହନ୍ତି “କଳାକାରମାନେ ନିଜ ନିଜ ଘରକୁ ଫେରିଗଲେ । ଗୋଟାଏ ବିରାଟ ଦୁଃଖଦାୟକ ଘଟଣା ଘଟିଗଲା । ଏତିକି ନୁହେଁ, ଏହି ଘଟଣା ପରେ ପରେ ଆଉ ଏକ ଦୁର୍ଘଟଣା ମଧ୍ୟ ଘଟିଲା ଯାହା ରଂଗମଞ୍ଚର ଇତିହାସରେ ଲେଖାହୋଇ ରହିଲା ଚିରକାଳକୁ” । ୪୨ । ଏହି ଘଟଣାଟି ହେଲା, ଠିକ୍ ସମୟରେ ରଣ ପରିଶୋଧ କରି ନ ପାରିବାରୁ ରଣଦାତା ଅଶ୍ୱିନୀବାବୁଙ୍କ ଶତ ଅନୁରୋଧକୁ ଏଡ଼ି ଦେଇ କୋର୍ଟରେ ତାଙ୍କ ନାମରେ ନାଲିସ୍ କଲେ । ରଣ ପରିଶୋଧ ପାଇଁ ଶେଷରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁ ନିଜର ବାସସ୍ଥାନକୁ ବନ୍ଧକୀ ଦେବାକୁ ପଡ଼ିଥିଲା ଏବଂ ପରେ ପରେ ମଧ୍ୟ ସେ ଏହାକୁ ବିକ୍ରୟ କରିବାକୁ ବାଧ୍ୟ ହୋଇଥିଲେ ।

ଯେଉଁ ଥିଏଟର ପାଇଁ ଅଶ୍ୱିନୀ ନିଜର ସର୍ବସ୍ୱ ଉଜାଡ଼ି ଦେଇଥିଲେ । ଶେଷରେ ସେହି ଥିଏଟର ଲାଗି ସେ ପିଲାକୁଟୁମ୍ବ ଧରି ନିଜର ଜନ୍ମଭୂମି ପରିତ୍ୟାଗ କରି ସୁଦୂର କଲିକତା ଭୂଇଁରେ ରହିବାକୁ ବାଧ୍ୟ ହୋଇଥିଲେ । ଏହି ଆର୍ତ୍ତ ଥିଏଟର ହିଁ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଦେଇଥିଲା, ପୁଣି ତାରି ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ସେ ସର୍ବସ୍ୱାନ୍ତ ହୋଇଗଲେ ।

ଜୀବନର ଅନ୍ତିମ ମୁହୂର୍ତ୍ତ:

ମୃତ୍ୟୁ ପୂର୍ବରୁ ଶେଷ କେତୋଟି ଦିନ ସେ ଓଡ଼ିଶାରେ କଟାଇଥିଲେ । କଟକର ପାଳିତପଡ଼ା ବସାଘରେ ସେ ରହୁଥାନ୍ତି । ପ୍ରୋଫେସର୍ ଗ୍ଲାଣ୍ଡରେ ତାକୁ ଯନ୍ତ୍ରଣା ଅନୁଭବ କରିବାରୁ ତାଙ୍କୁ ଡାକ୍ତରଖାନାରେ ଭର୍ତ୍ତି କରାଗଲା । ସେଇଠି ସେ ଶେଷ ନିଶ୍ୱାସ ତ୍ୟାଗ କରିଥିଲେ ।

ଏଠାରେ ଦୁଃଖର ସହିତ ଉଲ୍ଲେଖ କରିବାକୁ ପଡୁଛି ଯେ ପୁରୀର ଯେଉଁ ଅନୁପୂର୍ଣ୍ଣା ରଂଗମଞ୍ଚ ତାଙ୍କରି ପ୍ରଚେଷ୍ଟାରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲା ଏବଂ ତାଙ୍କର ସଂଖ୍ୟାଧିକ ନାଟକ ଅଭିନୀତ କରି ବେଶ୍ ବ୍ୟବସାୟିକ ସଫଳତା ଲାଭ କରିପାରିଥିଲେ । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁବେଳକୁ, ଏପରିକି ପାଡ଼ିତ ଅବସ୍ଥାରେ ମଧ୍ୟ, ସେମାନେ କେହି ଥରେ ତାଙ୍କୁ ଦେଖିବାକୁ ଆସି ନଥିଲେ । କିନ୍ତୁ କଟକର ଅନୁପୂର୍ଣ୍ଣା ବି ଗୁପ୍ତ ତାଙ୍କର ଏକମାତ୍ର ନାଟକ ‘ଅଭିଷେକ’ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରିଥିଲେ ମଧ୍ୟ, ଏହାର ପରିଚାଳକ ଲିଙ୍ଗରାଜ ନନ୍ଦ ବୃନ୍ଦାବର ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ଯନ୍ତ୍ରେଣୁବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥିଲେ ।

୧୯୬୨ ରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର କର୍ମମୟ ଜୀବନର ଅବସାନ ଘଟିଲା । ରୋଗ ଶଯ୍ୟାରେ ଥାଇ ମଧ୍ୟ ସେ ନାଟକ ଲେଖାରୁ ବିରତ ହୋଇ ନଥିଲେ । ଦୀର୍ଘ ଅର୍ଦ୍ଧ ଶତାବ୍ଦୀରୁ ଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱ କାଳ ସେ ଲେଖନୀ ଚାଳନା କରି ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ଦିଗକୁ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ କରି ରଖି ଯାଇଛନ୍ତି । ଓଡ଼ିଆ ଜାତି ପାଇଁ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଦାନ ଅତୁଳନୀୟ ।

ମାତ୍ର ପ୍ରତିଦାନରେ ସେ କିଛି ପାଇ ନାହାନ୍ତି ।

ବ୍ୟକ୍ତି ଚରିତ୍ରର ଭିନ୍ନବିଶେଷ:

ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ଭଳି ଉତ୍ସର୍ଗାତ୍ମକ ପ୍ରାଣ ଖୁବ୍ କମ୍ ଅଛନ୍ତି, ଯେ କି ଗୋଟାଏ ଭାଷାଲୀନ ପ୍ରାଣପାତ କରିଯାଇଛନ୍ତି । ଜୀବନରେ ସବୁତକ ନିନ୍ଦା, ଅପବାଦ, ଲାଞ୍ଛନାକୁ ସେ ହସି ହସି ସହ୍ୟ କରି ଯାଇଛନ୍ତି । ପାଗଳ ନ ହେଲେ ଏତେବଡ଼ ଦଣ୍ଡ କ'ଣ କେହି କେବେ ସହିପାରେ ! ଉତ୍କଳ ସରସ୍ୱତୀଙ୍କ ବରପୁତ୍ର ଭାବରେ ଓଡ଼ିଶାର ରଂଗମଞ୍ଚ ଇତିହାସରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ତ୍ୟାଗପୂର୍ବକ ଜୀବନୀ ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣାକ୍ଷରରେ ଲିପିବଦ୍ଧ ହୋଇ ରହିବ । ତାଙ୍କର ମର ଶରୀର କେଉଁ ଦିନରୁ ହଜି ଗଲାଣି । ମାତ୍ର ତାଙ୍କ କାଳି ଏବଂ କଲମର କଳାକୃତୀ ଏବେ ବି ଅମର ହେଇ ରହିଛି । ତାଙ୍କରି ଭାଷାରେ “କେତେ ବଡ଼ ବଡ଼ କୁବେର ସମ୍ପତ୍ତିଶାଳୀ ହଜିଗଲେଣି-ଶିଳ୍ପୀର କିନ୍ତୁ ମରଣ ନାହିଁ । ଅଗଣିତ ମୃତ୍ୟୁ ଶିଳ୍ପୀର ନାମ ସ୍ମରଣ କରୁଛି- ଶିଳ୍ପୀଙ୍କ ଜିଆଇ ରଖୁଛି । ରଖୁବ-ଶିଳ୍ପୀ” । ୪୩ ।

ଓଡ଼ିଶାର କଳାକୁ ସମ୍ମାନ ଦେଇ, ଓଡ଼ିଆ ଜାତିର ପ୍ରାଣ ସ୍ୱୟନକୁ ଉଜ୍ଜୀବିତ କରିବାକୁ ଯାଇ ଅଶ୍ୱିନୀ ନିଜକୁ ଡିଲ ଡିଲ କରି ଆହୁତି ଦେଇଗଲେ । ବଂଶୀୟ ପରିବାରରେ ଜନ୍ମଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ ହେଁ ଓଡ଼ିଆ ଏବଂ ଓଡ଼ିଶା ପାଇଁ ସେ ଶେଷ ନିଶ୍ୱାସ ତ୍ୟାଗ କଲେ । କାଳୀବାବୁଙ୍କ ଭାଷାରେ “ଦାନ ତାଙ୍କ ଜୀବନର ଧର୍ମ, ସରଳତା ତାଙ୍କର କାଳ, ବିଶ୍ୱାସ ତାଙ୍କର ନିର୍ବୋଧତା, କୁସ୍ୱାଦ ତାଙ୍କର ପୁରସ୍କାର ଓ ନିନ୍ଦା ତାଙ୍କର କଣ୍ଠହାର” । ୪୪ । ଶତ ବିପଦ ଆପଦରେ ପଡ଼ିଥିଲେ ହେଁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସୌହାର୍ଦ୍ଦ୍ୟ ସଂପର୍କକୁ ସେ ଜଳାଞ୍ଜଳି ଦେଇ ପାରି ନଥିଲେ । ବାରମ୍ବାର ନିଜର ବନ୍ଧୁ ମାନଙ୍କଠାରୁ ଠୋକର ଖାଉଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସେ ସେମାନଙ୍କର କୁସ୍ୱା ରଚନା କରିନାହାନ୍ତି କିମ୍ବା ସେମାନଙ୍କର ସମ୍ମାନରେ ଆଞ୍ଚ ଆସିବା ଭଳି କୌଣସି କାର୍ଯ୍ୟ କରିନାହାନ୍ତି ।

କାଳୀଚରଣଙ୍କ ସହ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ସଂପର୍କ:

ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଏବଂ କାଳୀଚରଣ ଭଉଁସ ସମସାମୟିକ ଥିଲେ । କାଳୀବାବୁଙ୍କଠାରୁ ଅଶ୍ୱିନୀ ବୟସରେ କିଛିଟା ବଡ଼ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଭଉଁସଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ବନ୍ଧୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ପରିବେଶ ଅତୁଟ ରହିଥିଲା । ମୌଳିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଅଭାବ ଏବଂ ବଂଗଳା ନାଟକ ପ୍ରତି ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିବା ଲୋକରୁଚି ହିଁ ଭଉଁସ ସ୍ତମ୍ଭକୁ ପରସ୍ପରର ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ କରାଇଥିଲା । କାଳୀଚରଣଙ୍କ ଭାଷାରେ- “ଲୋକଙ୍କ ବଂଗଳା ନାଟକ ପ୍ରୀତି-ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ପ୍ରତି ନାକଚେକା-ଏଇ ଦୋସନ୍ଦୀ ବେଳେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକକୁ ଜନପ୍ରିୟ କରିବାକୁ ଲଢ଼େଇ କରିବା ପାଇଁ କମର କଷି ଠିଆ ହେବାର ମୁଆଁଶ ଟାଣ ହେଲା ମୋର, ଅଶ୍ୱିନୀବାବୁଙ୍କ ପରି ସମାନଧର୍ମୀ ଭାଇଟିଏ ପାଇ । ତେଣୁ ଆଲାପର ଦିନ କେଜଟା ପରେ ଅଶ୍ୱିନୀବାବୁ -

‘ଆପଣ’ ସମୋଧନରୁ ତଳକୁ ଖସିଯାଇ ‘ତେମେ’ରେ ରହିଲେ । ଆଉ ତା’ ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ‘ବାବୁ’ ନ ହୋଇ ହେଲେ ‘ଦାଦା’-ଅର୍ଥାତ୍ ‘ଅଶ୍ୱିନୀଦା’” ୧୪୫ ।

ନାଟକର ପାଣିପାଗ, ପୂର୍ବ ଇତ୍ୟାଦି ନେଇ ଉଭୟ ରଥୀଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ସୌହାର୍ଦ୍ଦ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ଆଲୋଚନା ଚାଲେ । ଅଶ୍ୱିନୀ କିଛି ଗୋଟାଏ ପୂର୍ବ ସ୍ଥିର କରି ସାରିଲା ପରେ ପରେ କାଳୀବାବୁଙ୍କୁ ଶୁଣାଇ ଦିଅନ୍ତି ଏବଂ ତା’ଙ୍କଠାରୁ ଆସ୍ତିସୂଚକ ଉତ୍ତର ପାଇବା ପରେ ପରେ ଲେଖା ଆରମ୍ଭ କରିଦିଅନ୍ତି । କାଳୀବାବୁଙ୍କ ଉତ୍ସାହ ଅବଶ୍ୟ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କୁ ଅନେକାଂଶରେ ପ୍ରେରଣା ଯୋଗାଇଛି । କାଳୀଚରଣ ମଧ୍ୟ ପୂର୍ବ ନିର୍ମାଣର ଆଦବକାଇଦା ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କଠାରୁ ଶିକ୍ଷା କରିଥିଲେ । ଯୁଗରୁଚି ତଥା ଦର୍ଶକର ମନୋଭାବକୁ ଚାହିଁ ଅଶ୍ୱିନୀ ନାଟକ ରଚନା କରୁଥିଲେ । ଭାଷାର ସାବଲୀଳତାରେ କାଳୀବାବୁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଠାରୁ ପାଦେ ଆଗରେ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପ୍ରଭାବକୁ ସେ କେବେ ଅସ୍ୱୀକାର କରିନାହାନ୍ତି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଗାଣିତିକ ସୂତ୍ର ଅନୁସାରେ ବିଷୟ ନିର୍ବାଚନ । ଶବ୍ଦ ଚୟନ, ସଂଳାପରେ ପରିମିତି ଅବଲମ୍ବନ ଇତ୍ୟାଦି କାଳୀଚରଣଙ୍କୁ ପ୍ରଭୁତ୍ୱ କରିଥିଲା । ଫଳତଃ କାଳୀବାବୁଙ୍କ ନାଟକର ଭାଷା, ଶୈଳୀ ଏବଂ ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚକୋଟୀର ହୋଇପାରିଥିଲା ।

ଜୀବନର ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଉଭୟ ସାହିତ୍ୟରଥୀଙ୍କ ବନ୍ଧନ ଅରୁଚ୍ଚ ରହିଥିଲା । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକରେ ଯେଉଁ ଦୋଷ ତ୍ରୁଟି ପରିଲକ୍ଷିତ ହେଉଥିଲା, କାଳୀଚରଣ ନିଜ ନାଟକରୁ ସେ ସବୁକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ବାଦ୍ ଦେବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରୁଥିଲେ । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ କାଳୀବାବୁଙ୍କ ନାଟକର ସଫଳତାର ଅନ୍ୟତମ କାରଣ ଥିଲା ‘ସାଙ୍ଗାତିକତା’ । କାଳୀଚରଣ ନାଟ୍ୟ ଜୀବନର ଆରମ୍ଭରୁ ହିଁ ସଙ୍ଗାତ ଭିତରେ ନିଜକୁ ବୁଡ଼ାଇ ରଖୁଥିଲେ । ଯାହା ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଭାଗ୍ୟରେ ଭୁଟି ନଥିଲା । ଉଭୟଙ୍କର ଅନୁଭୂତି ଥିଲା, ଅଭିଜ୍ଞତା ଥିଲା, ମାତ୍ର ପ୍ରକାଶଭଂଗୀରେ ସାମାନ୍ୟ ଫରକ ଥିଲା, ଯେଉଁଥିପାଇଁ କାଳୀବାବୁଙ୍କ ନାଟକକୁ ତତ୍କାଳୀନ ଜନତା ଆଦର କରୁଥିଲେ । ରାଜାରାଜୁଡ଼ାଙ୍କଠାରୁ କୁଳି ମଜୁରିଆଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରତ୍ୟେକ ସ୍ତରର ମଣିଷ ସହିତ କାଳୀଚରଣ ମିଶିବାର ସୁଯୋଗ ପାଇଥିଲେ । ଅଶ୍ୱିନୀ ସ୍ୱଳ୍ପଙ୍କ ପରିବାରର ଥିବାରୁ ଏସବୁ ତା’ଙ୍କ ପାଇଁ ସ୍ୱପ୍ନ ଥିଲା । ତରୁଣ ବୟସରେ କାଳୀଚରଣ ଜୀବିକାର ସନ୍ଧାନରେ ଘୁରିବୁଲୁଥିଲା ବେଳେ, ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଉପରେ ପରିବାରର ପ୍ରତିପୋଷଣ ଭାର ପଡ଼ିଲା ୨୨ ବର୍ଷ ବୟସରେ । ଭାଇମାନଙ୍କୁ ମଣିଷ କରିବା ତଥା ପରିବାରର ମେରୁଦଣ୍ଡକୁ ସୁଦୃଢ଼ କରିବା ପାଇଁ ଅଶ୍ୱିନୀ ଶପଥ ଗ୍ରହଣ କରୁଥିଲା ବେଳେ କାଳୀଚରଣ ଲକ୍ଷ୍ୟହୀନ ଭାବରେ ଜୀବନ ସହିତ ସଂଘର୍ଷ କରି ଚାଲିଥିଲେ । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଅନୁଭୂତି ସୀମିତ ଥିଲା, ମାତ୍ର କାଳୀଚରଣ ଜୀବନର ଅପରିସୀମ ଅଭାବ ଅନାଟନକୁ ନିଜ ଭିତରେ ଅନୁଭବ କରିପାରିଥିଲେ ।

ଉଭୟ ସାଥୀ ଓ ସାରଥୀ ନାଟକର ଦୁର୍ଦ୍ଦିନରେ ଲେଖନୀ ଚାଳନା କରିଥିଲେ ।

ଉଭୟ ଉଭୟଙ୍କୁ ଭଲଭାବରେ ବୁଝିପାରିଥିଲେ ଏବଂ ସେଇଥିପାଇଁ କାଳୀଚରଣ ଯଥାସମ୍ଭବ ଚେଷ୍ଟା କରିଥିଲେ ଅଶ୍ୱିନୀବାବୁଙ୍କୁ ସାହାଯ୍ୟ କରିବାକୁ । ୧୯୩୨ରେ କାଳୀଚରଣଙ୍କ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କଟକର ଅସ୍ଥାୟୀ ପେଣ୍ଠାଳରେ ଚାରିଦିନ ଧରି ଅଶ୍ୱିନୀ, ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ବିଶେଷ ଲାଭବାନ୍ ହୋଇ ପାରିନଥିଲେ । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ଓଡ଼ିଶାର ପାଣିପବନରେ ପରିପୁଷ୍ଟ ହୋଇଥିଲା ସତ, ହେଲେ ତା'ର ସ୍ୱଷ୍ଟାଙ୍କୁ ଏ ଜାତି ସହି ପାରିନଥିଲା । କାଳୀଚରଣଙ୍କ ଭାଷାରେ “ଏଇ ଓଡ଼ିଶାର ଇତିହାସ ସମାଜ, ପୁରାଣ ଥିଲା ତା'ଙ୍କ ଜୀବନର ଜୀବିକା । ଦେଇଛନ୍ତି ଢେର-ପାଇନାହାନ୍ତି କିଛି” ।

ବିଭିନ୍ନ ମଞ୍ଚ ସହିତ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ସଂପର୍କ:

ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ପ୍ରାଥମିକ ନାଟ୍ୟଜୀବନ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ ସୌଖିନ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥାନୀଙ୍କ ପ୍ରେରଣାରେ । ରେଭେନ୍ସା କଲେଜର ନାଟ୍ୟସଂସଦର ଅନୁରୋଧରେ ୧୯୧୫ ରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଆରମ୍ଭ କରନ୍ତି ତା'ଙ୍କର ପ୍ରଥମ ନାଟକ ‘ଭୀଷ୍ମ’ । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଏହା ବଳଙ୍ଗା ଥିଏଟର ଦ୍ୱାରା କ୍ରମାଗତ ଭାବରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା । ମେଡ଼ିକାଲ ସ୍କୁଲର ଛାତ୍ରମାନଙ୍କ ଅନୁରୋଧରେ ପୁନଶ୍ଚ ସେ ଲେଖି ବସନ୍ତି ଐତିହାସିକ ନାଟକ ‘ସେଓଙ୍ଗା’ । ଏହି ନାଟକରୁ ହିଁ ଲେଖକଙ୍କର ବଳଙ୍ଗା ଥିଏଟର ସହିତ ସଂପର୍କ ସ୍ଥାପିତ ହୁଏ । ୧୯୨୮ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ସମସ୍ତ ନାଟକ ବଳଙ୍ଗା ଥିଏଟର ଅଭିନୀତ କରେ । ‘କୋଣାର୍କ’ ନାଟକ ହେଉଛି ‘ବଳଙ୍ଗା ଥିଏଟର’ର ଶେଷ ନାଟକ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଅଧିକାଂଶ ନାଟକ ବଳଙ୍ଗା ଥିଏଟର ବା ଆର୍ଟ ଥିଏଟର ଏବଂ ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା ଏ ଗୁପ୍ତଦ୍ୱାରା ଅଭିନୀତ ହୋଇଛି । ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା ‘ବି’ ଗୁପ୍ତଦ୍ୱାରା କେବଳ ‘ଅଭିଷେକ’ ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଛି । ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା ‘ଏ’ ଗୁପ୍ତର ମଞ୍ଚସଫଳ ନାଟକମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ବନ୍ଧୁମହାନ୍ତି, ଚଣ୍ଡାଲୁଣୀ ଚଷାଝିଅ ପ୍ରଭୃତି ପ୍ରଧାନ । ‘ସାବିତ୍ରୀ’ ନାଟକକୁ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରିବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଥିବା ‘ଉଷା ଥିଏଟର’ ଭୀଷ୍ମାଦିବା ପରେ ପରେ ଅଶ୍ୱିନୀ କେତେକଶ କଳାକାରଙ୍କୁ ନେଇ ଏକ ଅସ୍ଥାୟୀ ଦଳ ଗଢ଼ିଲେ । OUR DAY ଉପଲକ୍ଷେ ଏହି ନାଟକଟି ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା କଟକ ମୁନିସିପାଲିଟି ପଡ଼ିଆରେ ଏକ ଅସ୍ଥାୟୀ ରଂଗ ମଞ୍ଚରେ । ହେଡ଼କ୍ୱାଟର ପୋଲିସ ରିକ୍ରେସନ କ୍ଲବ୍ ଦ୍ୱାରା ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ନାଟକ ‘ଅଭିନୟ’ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା । ୧୯୧୬ରେ କେନ୍ଦ୍ରାପଡ଼ାର ‘ବଳଦେବଜୀଉ ଡ୍ରାମାଟିକ୍ କ୍ଲବ୍’ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରିଥିଲେ ରିଫର୍ମଲେଡ଼ି । ୧୯୫୪ରେ କଟକ ଅଞ୍ଚଳ ଅଫିସର ଅଫଲାସଂଗ ଦ୍ୱାରା ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା ନାଟକ ‘ଦୁଃଖେ ସୁଖେ’ ।

କଳିକତାର ‘ଝାର ଥିଏଟର’ ରେ ମଧ୍ୟ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର କେତୋଟି ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଛି । ମନମୋହନ ଥିଏଟର ଏବଂ ଝାର ଥିଏଟର ତା'ଙ୍କର କଳାପାହାଡ଼, ପୁରୀ

ମନ୍ଦିର (ଶ୍ରୀ ମନ୍ଦିର) ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରିଛନ୍ତି । ବିଭିନ୍ନ ସୌଖିନ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା ସହିତ ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କର ସଂପର୍କ ଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ମୁଖ୍ୟତଃ ଆର୍ତ୍ତ ଥିଏଟର ସବଂ ଅନ୍ୟତ୍ର ‘ଏ’ ଗ୍ରୁପ୍ ସହିତ ଭଲଭାବରେ ଜଡ଼ିତ ଥିଲେ ।

ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କୁ ମିଳିଥିବା ବିବିଧ ସମ୍ମାନ:

ନିଜର ଜୀବବ୍ୟଗ୍ର ଭିତରେ ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କୁ ଯଥାର୍ଥ ସମ୍ମାନ ମିଳିନଥିଲା । ଜୀବନର ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଜଣେ ଦୁଃସ୍ଥ କଳାକାର ବା ଶିଳ୍ପୀ ଭାବରେ ସେ ଜୀବନ କଟାଇଛନ୍ତି । ଓଡ଼ିଶାରେ ବିଭିନ୍ନ ଅନୁଷ୍ଠାନ ତରଫରୁ ତାଙ୍କୁ ସମ୍ମାନିତ କରାଯାଇଛି । ଅବଶ୍ୟ ଏହା ବହୁ ବିଳମ୍ବରେ । ‘ଉତ୍କଳ ସାହିତ୍ୟ ସମାଜ’ ତରଫରୁ ତାଙ୍କୁ ପୁରସ୍କୃତ କରିବା ପାଇଁ ଯେତେବେଳେ ସରଳା ଦେବୀ ଯାଇ ଭେଟିଲେ, ସେତେବେଳେ ସେ ଉତ୍ତର ଦେଇଥିଲେ- “ମୁଁ ତ ଆଉ ନାଟକ ଲେଖୁନି । ମତେ କାହିଁକି ପୁରସ୍କାର ଦିଆଯିବ” ? ବାସ୍ତବରେ ଏହା ଥିଲା ଜଣେ ଶିଳ୍ପୀର ଅଭିମାନ । ୧୯୪୪ ଏପ୍ରିଲ ସାତ ତାରିଖ ଦିନ ‘ଉତ୍କଳ ସାହିତ୍ୟ ସମାଜ’ ତାଙ୍କୁ “ନାଟ୍ୟ ରତ୍ନାକର” ଉପାଧି ପ୍ରଦାନ କରିଥିଲେ । ଉପାଧି ପତ୍ରରେ ଲେଖାଥିଲା-

“ଏ ଜାତି ପକ୍ଷରୁ ଆଜି ହେ ଶିଳ୍ପୀ କର୍ମଠ

ଗୁଣେ ତୁମ୍ଭ ମୁଗ୍ଧ ହୋଇ ଏହି ବାଣୀ ପାଠ

‘ନାଟ୍ୟରତ୍ନାକର’ ପଦ

ଅରପିଛି ଘେନ ଆହେ ଗଉରବାସ୍ପଦ” ।

‘ପ୍ରବାସୀ ଉତ୍କଳ ସାହିତ୍ୟ ପରିଷଦ’ ତରଫରୁ ତାଙ୍କୁ ସମ୍ବର୍ଦ୍ଧିତ କରାଯାଇ ‘ନାଟ୍ୟଭାରତୀ’ ପଦବୀ ଅର୍ପଣ କରାଯାଇଥିଲା । ଏକ ମନୋଜ୍ଞ ଉତ୍ସବରେ ଏହା ତାଙ୍କୁ ପ୍ରଦାନ କରାଯାଇଥିଲା । କଳିକତାସ୍ଥିତ ଏହି ସାହିତ୍ୟ ସମାଜର ସଂପାଦକ ଥିଲେ ଡ. କୁଞ୍ଜବିହାରୀ ଦାଶ । ୧୯୪୧ ମସିହା ଜାନୁଆରୀ ୨୦ ତାରିଖରେ ଏହି ଉପାଧି ତାଙ୍କୁ ପ୍ରଦତ୍ତ ହୋଇଥିଲା । କୁଞ୍ଜବିହାରୀ ଦାଶଙ୍କ ଦ୍ଵାବାର ଲେଖାନୁଯାୟୀ “ପ୍ରବାସୀ ଉତ୍କଳ ସାହିତ୍ୟ ପରିଷଦ’ ତରଫରୁ ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପୀ ଶ୍ରୀଯୁକ୍ତ ଅଶ୍ବିନୀ କୁମାର ଘୋଷଙ୍କୁ ବିପୁଳ ସମ୍ବର୍ଦ୍ଧନା କରାଯାଇଥିଲା । ଗୋଟିଏ ଦୁଆତ ଓ ରୂପାକଳମ ଉପହାର ଦିଆଯାଇଥିଲା । ଅଶ୍ବିନୀ ବାବୁଙ୍କ ଭାଷଣ ବଡ଼ ରୁଚିକର ଓ କରୁଣ ହୋଇଥିଲା । ପରିଷଦ ତରଫରୁ ତାଙ୍କୁ ‘ନାଟ୍ୟ ଭାରତୀ’ ଉପାଧି ଦିଆଯାଇଥିଲା” । ୪୬ ।

ସମ୍ବଲପୁର ଗଙ୍ଗାଧର ମେହେର କଲେଜର କଳାସଂସଦ ଶ୍ରୀଯୁକ୍ତ ଘୋଷଙ୍କୁ ୧୯୬୦ ମସିହା ଜାନୁଆରୀ ୧୮ରେ ସମ୍ମାନିତ କରି ଲେଖିଥିଲେ-“ସମ୍ବଲପୁରବାସୀ ଆପଣଙ୍କ ନିକଟରେ ଚିର କୃତଜ୍ଞ । ସମ୍ବଲପୁରର ଇଷ୍ଟଦେବୀ ସମଲାଇ ଠାକୁରାଣୀଙ୍କ ମହାତ୍ମ୍ୟ ପ୍ରଖ୍ୟାପନ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ସମ୍ବଲପୁରର ଉଚ୍ଚ ପରଂପରା ତଥା ଗୌରବମୟ ଐତିହ୍ୟକୁ ଆପଣ

ସ୍ୱାୟତ୍ତ 'ସମଲେଶ୍ୱରୀ' ନାଟକରେ ପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ ରୂପାୟିତ କରିଛନ୍ତି । ଏହି ସ୍ଥାନର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ବୃଦ୍ଧି ପାଇଁ ଆଜିକୁ ପ୍ରାୟ ୩୦ ବର୍ଷ ତଳେ ଆପଣଙ୍କ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ପ୍ରୟାସ ସମ୍ବଳପୁରବାସୀଙ୍କ ମନରେ ଚିରଦିନ ଅଭୁଲ ହୋଇ ରହିଥିବ” । ୪୭ ।

୧୯୬୧ ଡିସେମ୍ବର ୨୫ ତାରିଖରେ ଓଡ଼ିଶା ସାହିତ୍ୟ ଏକାଡେମୀ ଶ୍ରୀଯୁକ୍ତ ଘୋଷଙ୍କୁ ସମ୍ମାନିତ କରିଥିଲେ । ଅବଶ୍ୟ ସେତେବେଳକୁ ଅନେକ ବିଳମ୍ବ ହୋଇଯାଇଥିଲା । କାରଣ ଶିଳ୍ପୀ ମୃତ୍ୟୁର ଦ୍ୱାର ଦେଶରେ ଥିଲେ । ଏକାଡେମୀର ଅଭିନନ୍ଦନ ପତ୍ରରେ ଉଲ୍ଲେଖ ଥିଲା- “ଆପଣଙ୍କର ସମଗ୍ର ଜୀବନ ଉତ୍କଳ ଭାରତୀୟର ଆରାଧନାରେ ଯାପିତ ହୋଇଅଛି । କର୍ମମୟ ଜୀବନର ଆରମ୍ଭରୁ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷା ଓ ସାହିତ୍ୟର ପୁଷ୍ଟି ବିଧାନ ଲାଗି ଆପଣଙ୍କର ଗଭୀର ଅନୁରାଗିତା ଯେପରି ପ୍ରକଟିତ ହୋଇଅଛି । ସେହିପରି ଆପଣ ଅନବରତ ଲେଖନୀ ଚାଳନା ବଳରେ ସେହି ଆନ୍ତରିକ ଅନୁରାଗର ସାର୍ଥକତା ବାସ୍ତବ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଅଛନ୍ତି । x x ଆଜି ଏହି ନିଖୁଳ ଉତ୍କଳ ଲେଖକ ସମ୍ମେଳନରେ ଆପଣଙ୍କୁ ସମ୍ବର୍ଦ୍ଧନା ଜ୍ଞାପନ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଓଡ଼ିଶା ସାହିତ୍ୟ ଏକାଡେମୀ ନିଜକୁ ଗୌରବାନ୍ୱିତ ମନେ କରୁଅଛି” । ୪୮ ।

ଏତଦ୍ୱ୍ୟତୀତ ବିଭିନ୍ନ ସାହିତ୍ୟ ସଂଧ୍ୟାରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଆପ୍ୟାୟିତ କରାଯାଇଛି । ଏସବୁ ସତ୍ତ୍ୱେ ବି ମନେହୁଏ ଶିଳ୍ପୀ ଯେପରି ଏ ଜାତିଠାରୁ ତାର ଯଥାର୍ଥ ସମ୍ମାନ ପାଇପାରିନାହିଁ ।

ତୃତୀୟ ଅଧ୍ୟାୟ
ସୃଷ୍ଟି ଓ ସମୀକ୍ଷା

ସୃଷ୍ଟି ଓ ସମୀକ୍ଷା

ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟ ସମ୍ରାଟ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଏକ ସ୍ୱରଣୀୟ ପ୍ରତିଭା । ବିଂଶ ଶତକର ଦ୍ୱିତୀୟ ଦଶକରୁ ଷଷ୍ଠଦଶକ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସେ ନିରବଚ୍ଛିନ୍ନ ଭାବରେ ଲେଖନୀ ଚାଳନା କରିଯାଇଛନ୍ତି । ମୃତ୍ୟୁ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସେ ମସୀ ସହିତ ତାଙ୍କର ସଂଗ୍ରାମ ଅବ୍ୟାହତ ରଖିପାରିଛନ୍ତି । ଜରା, ବ୍ୟାଧି ତାଙ୍କର କାଳି ଓ କଳମକୁ ରୋଧି ପାରିନାହିଁ । ପୌରାଣିକ, ଐତିହାସିକ, ସାମାଜିକ, ଏକାଙ୍କିକା, ପ୍ରହସନ ଆଦି ନାଟକର ବିଭିନ୍ନ ବିଭାଗରେ ଲେଖନୀ ଚାଳନା କରି ସେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ଆକାଶକୁ ରକ୍ଷିତ କରିଯାଇଛନ୍ତି । ଓଡ଼ିଶାରୁ ମୌଳିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଅଭାବ ଦୂରକରିବାକୁ ଯାଇ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଯେଭଳି ଭାବେ ନିଜକୁ ଉତ୍ସର୍ଗ କରିଯାଇଛନ୍ତି, ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସରେ ତାହାର ପଟାନ୍ତର ନାହିଁ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ପ୍ରଗତି ପାଇଁ ସମସ୍ତ ଝଡ଼ଝଟା ସତ୍ତ୍ୱେ ବି ଅଣ୍ଟାଭିଡ଼ି ବାହାରିବାରେ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ହେଉଛନ୍ତି ପ୍ରଥମ ଏବଂ ବୋଧହୁଏ ଶେଷ ନାଟ୍ୟକାର !

‘ଭୀଷ୍ମ’ରୁ ‘ଭୁବନେଶ୍ୱର’-ଦୀର୍ଘ ୪୭ବର୍ଷର ବ୍ୟବଧାନ । ଅର୍ଦ୍ଧ ଶତାବ୍ଦୀ ଧରି ଅଶ୍ୱିନୀ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ସମସ୍ତ ବିଭାଗ ଉପରେ ଲେଖନୀ ଚାଳନା କରି କଳାପ୍ରିୟ ଉତ୍କଳୀୟ ଜାତିର ସାଂସ୍କୃତିକ ଜୀବନ ଜିଜ୍ଞାସାକୁ ସାର୍ଥକ କରିପାରିଛନ୍ତି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଜୀବନର ଅର୍ଦ୍ଧ ଶତାବ୍ଦୀର ଇତିହାସ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଅନେକଶତକ ଇତିହାସ । ଏହି ଅବଧି ଭିତରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ସାଧନା ସିଦ୍ଧି ଲାଭ କରିଛି ।

ପ୍ରତ୍ୟେକ ବିଭାଗରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଅବଦାନ ସ୍ୱୀକୃତି ହେଲେ ହେଁ, ଐତିହାସିକ ନାଟକ ହିଁ ତାଙ୍କୁ ଜଣେ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ନାଟ୍ୟକାରର ଆସନ ପ୍ରଦାନ କରିଛି । ସଂଖ୍ୟାତ୍ମକ ପୌରାଣିକ ସାମାଜିକ ନାଟକ ରଚନା କରିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଐତିହାସିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ କାଳକ୍ରମେ ସୃଷ୍ଟିରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି । ଆଲୋଚନାର ସୁବିଧା ପାଇଁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକୁ ବିଭିନ୍ନ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ । ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟ କ୍ରମିକ ବିଭାଗୀକରଣ ନିମ୍ନମତେ ହୋଇପାରେ:

୧- ପୌରାଣିକ ନାଟକ

୨- ଐତିହାସିକ ନାଟକ

୩- ସାମାଜିକ ନାଟକ ଏବଂ ଏକାଙ୍କିକା ଓ ପ୍ରହସନ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାରଙ୍କର ସମଗ୍ର ନାଟ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିକୁ ଏହି ତିନୋଟି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇ ଆଲୋଚନା କରାଯାଉଛି ।

ପୌରାଣିକ ନାଟକ

ଅଦୈଷ୍ଟଶର ପ୍ରୟାସ ନେଇ ଦୃଷ୍ଟି ନିଷେପ କଲେ ଜଣାଯାଏ ଯେ ବିଶ୍ୱର ପ୍ରଥମ ସାହିତ୍ୟ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଭାବନାକୁ କେନ୍ଦ୍ର କରି ଗଢ଼ି ଉଠିଛି । ମଣିଷ ମନର ଭାବମୂର୍ତ୍ତି ପଦ୍ୟାତ୍ମକ ଶୈଳୀରେ ସାହିତ୍ୟ ଗର୍ଭିତ ହେଲାବେଳେ ଆମ ଆଖି ଆଗରେ ଭାସିଉଠେ ପୁରାଣ ଭାବୋତ୍ସାହ । ଯୁଗ ଯୁଗ ଧରି ମାନବ ଜୀବନକୁ ତଥା ସମାଜକୁ ନୀତିନିୟମର ପର୍ଦା ଭିତରେ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରି ଆସିଛି ପୁରାଣ । ଧର୍ମ-ଅଧର୍ମ ଏବଂ ପାପ-ପୁଣ୍ୟର ସାମାରେଖ୍ୟା ଟାଣି ଜନ ଜୀବନକୁ ପୁରାଣ ଯୋଗାଇ ଆସିଛି ନୀତିନିଷ୍ଠ ପ୍ରଚୋଦନା ।

ପୁରାଣର ସଞ୍ଜା ଓ ସ୍ୱରୂପ:

‘ପୁରାଣ’ ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥ ପୁରୁଣା ଅର୍ଥାତ୍ ‘ପୁରାଣମ୍ ପୁରାତତ୍ତ୍ୱମ୍’ ବା “ପୁରାଣେ ପ୍ରତନ୍-ପ୍ରତ୍ ପୁରାତନ ଚିରନ୍ତନଃ” । ୧ । ‘ବାୟୁପୁରାଣ’ ଅନୁସାରେ ପୁରାଣର ବ୍ୟୁତ୍ପତ୍ତି ହେଉଛି ‘ପୁରା ଅନତି’ ଅର୍ଥାତ୍ ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ଯେ ଜୀବିତ ଥିଲା । ‘ପଦ୍ମପୁରାଣ’ ଅନୁଯାୟୀ ଏହି ନିରାକ୍ତି କିଂଚିତ୍ ଭିନ୍ନ ଅର୍ଥାତ୍ ଯେ ପରଂପରାକୁ କାମନା କରେ । ତାହାକୁ ପୁରାଣ କୁହାଯାଏ । ‘ବ୍ରହ୍ମାଣ୍ଡପୁରାଣ’ରେ ପୁରାଣର ଉତ୍ପତ୍ତି ଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଅର୍ଥାତ୍ ‘ପୁରା ଏତତ୍ ଅଭୂତ’ ବା ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ଏହିପରି ହେଉଥିଲା । ଏହି ସମସ୍ତ ବ୍ୟୁତ୍ପତ୍ତିକୁ ମାମାଂସା କଲେ ସ୍ପଷ୍ଟ ପ୍ରତୀକ୍ଷାମାନ ହୁଏ ଯେ ପୁରାଣର ବର୍ଣ୍ଣିତ ବିଷୟ ପ୍ରାଚୀନ କାଳ ସହ ସମ୍ବନ୍ଧାନ୍ୱିତ । ପୁରା+ନି+ତ ଏହି ତିନି ଅବୟବ ମିଳିତ ହୋଇ ବ୍ୟାକରଣ ଶାସ୍ତ୍ର ନିୟମାନୁସାରେ ପୁରାଣ ଶବ୍ଦର ସୃଷ୍ଟି । ୨ । ପୁରାଣରେ ପୁରୁଣା ହିଁ ନୂଆରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୋଇଥାଏ । ନିରୁକ୍ତକାର ଯାସ୍କଙ୍କ ମତରେ “ପୁରାଣ” କସ୍ମାତ୍ ପୁରାତନଂ ଭବତି” । ୩ । ପୁରାଣ କେବଳ ଜ୍ଞାନର ଗନ୍ତାଘର ନୁହେଁ । ଏ ସକଳ ପ୍ରକାର ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ରହସ୍ୟକୁ ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ନିକଟରେ ଉନ୍ମୋଚିତ କରିଥାଏ । ଡଃ ମହତାବଙ୍କ ମତରେ- “କାବ୍ୟ ପୁରାଣର ସ୍ଥାନ ଇତିହାସର ସ୍ଥାନଠାରୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ପୃଥକ୍ । ପୁରାଣର ନିୟମ ହେଉଛି । ଯାହା ଶ୍ରୀମଦ୍ ଭାଗବତରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ଅଛି । କୌଣସି ଏକ ତତ୍ତ୍ୱ ପ୍ରତିପାଦିତ କରିବା ପାଇଁ ପୁରାଣ ରଚିତ ହୁଏ” । ୪ । କାବ୍ୟ ପୁରାଣର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସଂପର୍କରେ କୁହାଯାଇଛି- Ancient or modern, classical or romantic, the good epic is a work of creative art that sets human hearts afire making them participate in the difficult and glorious destiny of man on the earth.” । ୫ । ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ବିକାଶ, ଚରିତ୍ରଗଠନ ତଥା ଜ୍ଞାନର ପରିବର୍ଦ୍ଧନରେ ପୁରାଣର ଭୂମିକା ଅନସ୍ୱୀକାର୍ଯ୍ୟ । ପୁରାଣର ଆଲୋକରେ ମାନବାତ୍ତ୍ୱର ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଉତ୍ତରଣ ସମ୍ଭବ ହୁଏ । ତେଣୁ କଥିତ ଅଛି- By the light of mythology we have gained some insight into the nature of challenges and responses. we have come to see that creation is the outcome of an encounter, that genesis is a product of interaction.” । ୬ ।

ପୁରାଣ ଓ ନାଟକ:-

ପୁରାଣ ଓ ନାଟକ ପରସ୍ପର ଅନୁପୂରକ । ସମାଲୋଚକ ଆକାଙ୍କରକ୍ ମତରେ-
“Certain portions from the epics could, with a little adjustment, be easily turned into dramas. ” ।୭ । ପୁରାଣ ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ଶୈଳୀକୁ ଆଧାର କରିଥିଲେ ହେଁ ଏହାର ଅନ୍ତଃସ୍ଥଳରେ ସଂବାଦ ଭାଗ ସହିତ ନାଟକୀୟତା ହିଁ ପ୍ରତିପନ୍ନ ହୋଇଥାଏ । ପୁରାଣ ଅଲୌକିକତାକୁ ଆଶ୍ରୟ କରି ଗଢ଼ି ଉଠୁଥିବା ବେଳେ ନାଟକ ବାସ୍ତବତାର ଅପେକ୍ଷା ରଖେ । ଉଭୟର ଆଦର୍ଶ ଲୋକଶିକ୍ଷା, ଚରିତ୍ର ଗଠନ ଏବଂ ଆନନ୍ଦଦାନ । ପୁରାଣ ଏବଂ ନାଟକ ପରସ୍ପର ସହିତ ଅଜ୍ଞାଜ୍ଞା ଭାବେ ଜଡ଼ିତ ହୋଇଥିବାରୁ ପ୍ରାଚୀନ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁରେ ପୁରାଣର ରୂପ ପ୍ରତିଧ୍ବନିତ ହେଲାପରି ପୁରାଣରେ ମଧ୍ୟ ନାଟକର ନୃତ୍ୟ, ନାଟ୍ୟ, ନୃତ, ଲାଘ୍ୟ ଆଦିର ଉଲ୍ଲେଖ ଥିବା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ପୁରାଣ ବିଷୟବସ୍ତୁକୁ ଜନସମାଜ ସହଜରେ ବୁଝିପାରୁଥିବାରୁ, ନାଟକ ଅଲୌକିକ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଜନସମାର୍ପନ ଲାଭ କରିପାରିଛି ।

ପୌରାଣିକ ନାଟକ:-

ପୌରାଣିକ ନାଟକ ସାଧାରଣତଃ ଦୁଇଟି ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ରଚନା କରାଯାଇଥାଏ । ଗୋଟିଏ ହେଲା ପୂର୍ବପୁରୁଷମାନଙ୍କର ସୃତିକୁ ମନେ ପକାଇ ପ୍ରାଚୀନ ଗୌରବକୁ ଜାଗ୍ରତ କରିବା ଏବଂ ଦ୍ବିତୀୟଟି ହେଲା ପୌରାଣିକ ଚରିତ୍ରକୁ ଆଧାର କରି ଉଚ୍ଚ ଭାରତୀୟ ଆଦର୍ଶର ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଯୁଗୀୟ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ସମ୍ମାନ ଦେବା । ୮ । ପୌରାଣିକ ନାଟକର ପ୍ରକୃତି ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିବାକୁ ଯାଇ ସମାଲୋଚକ ଅଜିତ କୁମାର ଘୋଷ କହନ୍ତି- “ପୌରାଣିକ ନାମରୁ ଏଭଳି ନାଟକର ଭିତ୍ତି ପୁରାଣରୁ କାହାଣୀ ଅବଲମ୍ବନରେ ଏଇ ଧରଣର ନାଟକ ଗଢ଼ିଉଠିଛି । କିନ୍ତୁ ପୌରାଣିକ ନାମଟି କେବଳ ବିଷୟଭିତ୍ତିକ ନୁହେଁ । କେବଳ ପୌରାଣିକ କାହାଣୀ ନୁହେଁ, ପୌରାଣିକ ଭାବାଦର୍ଶକୁ ମୂର୍ତ୍ତି କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିବା ଏହି ନାଟକର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ” । ୯ । ପୌରାଣିକ ନାଟକର ଆଧାରଭୂମି ଭିନ୍ନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ମୂଳତଃ ଲକ୍ଷ୍ୟ ଏକ ଏବଂ ଅଭିନ୍ନ । ସମାଲୋଚକ ସାଧନ କୁମାର ଉଦ୍ଧାରଣୀୟ ପୌରାଣିକ ନାଟକକୁ ଦୁଇଟି ଉପବିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରି କହନ୍ତି- “ପ୍ରଥମଟି ଦେବାଦେବୀଙ୍କ ଲୀଳା ବିଷୟରେ ଏବଂ ଦ୍ବିତୀୟଟି ଜୈବ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ବା ଦୈବାଶକ୍ତିସଂପନ୍ନ ମଣିଷର ଜୀବନ କାହାଣୀ । ସଂକ୍ଷେପରେ ଗୋଟିକୁ ଦେବ ଲୀଳାର ରୂପ ଏବଂ ଅନ୍ୟଟିକୁ ଦେବାଭିଶପ୍ତ ବା ଦେବାନୁଗୃହୀତ ବା ଦୈବାଶକ୍ତି ସଂପନ୍ନ ନାଗଲୋକର କାହାଣୀ ବୋଲି ଧରି ନିଆଯାଇପାରେ” । ୧୦ ।

ଗ୍ରୀକ୍ ଜାତିର ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଉନ୍ନେଷ ପରି ‘ନାଟକ’ ଆଧୁନିକ ଯୁରୋପରେ ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ଚର୍ଚ୍ଚ ଗୁଡ଼ିକର ପୂଜା ପାର୍ବଣ ମଧ୍ୟରେ ମୁକ୍ତିଲାଭ କରିଥିଲା । ଏହି ଚର୍ଚ୍ଚ ବା ଧର୍ମାନୁଷ୍ଠାନରୁ ନାଟକ କ୍ରମଶଃ ବିକାଶ ଲାଭକରି ବହୁଜନ ଆଦୃତ ହୋଇ ପୌରାଣିକ ବା ଭକ୍ତିରସାତ୍ମକ

ନାଟକର ସାମାରେଖା ତଳେ ଆଶ୍ରୟ ଲାଭକଲା । ପୌରାଣିକ ନାଟକର ଏହି ସ୍ରୋତ Mystery ଏବଂ Miracle play ଭାବରେ ରୂପ ପରିଗ୍ରହ ଲାଭ କରିଥିଲେ ହେଁ କଥନବସ୍ତୁ ପାଇଁ ଏହା ମୁଖ୍ୟତଃ ବାଇବେଲ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥିଲା । ଆଂଶିକ ଭାବରେ ଏହା ସଦୃ ବା ମହାପୁରୁଷ ମାନଙ୍କର ଜୀବନୀ, ଐତିହ୍ୟ ଏବଂ ପରଂପରାକୁ ଉତ୍କର୍ଷ କରି ବେଶ୍ ସମୃଦ୍ଧ ହୋଇପାରିଥିଲା । ଅସ୍ପକାଳ ପରେ ଏହି ଭାବଧାରାର ଅନ୍ୟ ଏକ ସ୍ରୋତ, ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ଜ୍ଞାନଗର୍ଭିତ ଦର୍ଶନ, ନୂତନ ଚିନ୍ତାଧାରା, ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଭାବଧାରା ଜତ୍ୟାଦିକୁ ନିଜ ଭିତରେ ସ୍ଥାନ ଦେଇ Morality ବା Allegorical play ଭାବରେ ନାମିତ ହେଲା । ୧୧ । ‘ମୋରାଲିଟି ପ୍ଲେ’ର ସ୍ୱରୂପ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିବାକୁ ଯାଇ ଏଡ଼ୱାର୍ଡ ଆଲବର୍ଟ କହନ୍ତି- “In such plays virtues and vices were presented on the stage as allegorical creations, often of much liveliness. Abstractions such as Justice, Mercy, Gluttony and vice were among the commonest characters.” । ୧୨ ।

ଉଭୟ ପ୍ରାଚ୍ୟ ଓ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତରେ ପୌରାଣିକ ନାଟକର ସ୍ରୋତ ଭିନ୍ନ ହେଲେ ହେଁ ଆତ୍ମା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସେମାନେ ଏକ । ପୌରାଣିକ ନାଟକ ପୁରାଣ ଆଶ୍ରୟୀ ନାଟକଠାରୁ ଭିନ୍ନ । କାହାଣୀ ପୁରାଣରୁ ଆସିଥିଲେ ହେଁ ଭକ୍ତିଭାବ ଯେଉଁଠୁ ଗୌଣ, ତାକୁ ପୁରାଣାଶ୍ରୟୀ ନାଟକ କୁହାଯାଏ । ଶକୁନ୍ତଳା, ଶର୍ମିଷ୍ଠା ଆଦି ସହିତ ଆଖ୍ୟାନ ଏହି ଧରଣର । ଏତଦ୍ବ୍ୟତୀତ ଦୈବାଶ୍ରିତ ଭକ୍ତ ବା ପୁଣ୍ୟପୁରୁଷର ଅବଲୀଳାକୁ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ । ଅର୍ଥାତ୍ ଜଣ୍ଠରଭକ୍ତ ବା ମହାପୁରୁଷମାନଙ୍କର ଜୀବନୀ ବା ଆତ୍ମଜୀବନୀ ସମ୍ବଳିତ ବିଷୟ ଭକ୍ତି ରସାତ୍ମକ ନାଟକର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ । ତେଣୁ ପୌରାଣିକ ନାଟକର ବିଭାଗକରଣ ନିମ୍ନ ମତେ କରାଯାଇପାରେ, ଯଥା:- (କ) ପୌରାଣିକ ନାଟକ (ଖ) ପୁରାଣାଶ୍ରୟୀ ଭକ୍ତି ରସାତ୍ମକ ନାଟକ (ଗ) ଚରିତ ମୂଳକ ନାଟକ ।

ଓଡ଼ିଆ ପୌରାଣିକ ନାଟକର ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ପରିଚୟ:-

ସର୍ବଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ରାମାୟଣ, ମହାଭାରତ ଅଖଣ୍ଡ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କଲାପରି ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ପୌରାଣିକ ବିଭାଗରେ ଅଷ୍ଟାଦଶ ପୁରାଣ, ଉପପୁରାଣ ମୁଖ୍ୟସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କରିଛି । ଏତଦ୍ବ୍ୟତୀତ ଉତ୍କଳାୟମାନଙ୍କ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ପିପାସା ଚରିତାର୍ଥ କରିବା ପାଇଁ ନାନା କିମ୍ବଦନ୍ତୀ, ପୌରାଣିକ ଆଖ୍ୟାନ ନୀତି ଗର୍ଭିତ ହୋଇ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ ହୋଇଛି । ଜନୈକ ସମାଲୋଚକଙ୍କ ମତରେ - “ସଂସ୍କୃତ ପୁରାଣ, ଧର୍ମଗ୍ରନ୍ଥ ତଥା ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ଓଡ଼ିଶାର ଧର୍ମପୀଠମାନଙ୍କରେ ପଠିତ ତଥା ଆଲୋଚିତ ହେଉଥିବାରୁ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ସେହି ବିଷୟବସ୍ତୁକୁ ଆଧାରକରି ପୁରାଣ, ଧର୍ମଗ୍ରନ୍ଥ ତଥା ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ଲାଭ କରିଛି । ତେଣୁ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ସାହିତ୍ୟିକ କୃତିର ଅବସ୍ଥା ପରି ନାଟକର ଆଦିରୂପ ହୋଇଛି ପୌରାଣିକ” । ୧୩ ।

ରାମାୟଣ, ମହାଭାରତ ତଥା ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ପୁରାଣର ଆଖ୍ୟାନବସ୍ତୁକୁ ନେଇ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ଅନେକ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ରଚନା କରାଯାଇଛି । ରାମ ଏବଂ କୃଷ୍ଣଙ୍କ ଚରିତ୍ରକୁ ନେଇ ଓଡ଼ିଆ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ବେଶ୍ ଗତିଶୀଳ ହୋଇପାରିଛି । ଓଡ଼ିଆ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଗଗନରେ ଇଗନ୍ନାଥଙ୍କ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ମଧ୍ୟ ନ୍ୟୁନ ନୁହେଁ । ପୁରାଣର ଆଖ୍ୟାୟିକା, କିମ୍ବଦନ୍ତୀ ପ୍ରଭୃତିକୁ ନେଇ ଓଡ଼ିଆ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଉତ୍କଳୀୟମାନଙ୍କର ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ପିପାସାକୁ ଚରିତାର୍ଥ କରିପାରିଛି ।

ଓଡ଼ିଆ ପୌରାଣିକ ନାଟକର ଆଦିଯୁଗକୁ ୧୯୨୦ ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ କରାଯାଇଛି । କାରଣ ୧୯୧୦ ପରେ ପରେ ବା ବିଂଶ ଶତକର ଦ୍ୱିତୀୟ ଦଶକରୁ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ଆବିର୍ଭାବ ହିଁ ଓଡ଼ିଆ ପୌରାଣିକ ନାଟକକୁ ନୂତନତାର ସ୍ୱାଦ ପ୍ରଦାନ କରିଛି । ଏଠାରେ ୧୯୨୦ ପୂର୍ବରୁ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଉପରେ କିଂଚିତ୍ ଆଲୋକପାତ କରିବା ଆମର ଏ ଆଲୋଚନାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ।

ଓଡ଼ିଆ ପୌରାଣିକ ନାଟକର ପ୍ରାଥମିକ ଆଭାସ ରଘୁନାଥ ପରିଚ୍ଛାଙ୍କ ଗୋପୀନାଥ ବଲ୍ଲଭ ନାଟକ' (୧୮୬୮) ରେ ସମାଲୋଚକମାନେ ଦେଖିଥାନ୍ତି । ପରେ ପରେ ଆମର ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଅନ୍ତି ବିପ୍ଳବ ସୃଷ୍ଟିର ଅଧିକାରୀ ରାମଶଙ୍କର ରାୟ । ରାମବନବାସ (୧୮୯୧), କଂସବଧ (୧୮୯୬) ରାମାଭିଷେକ (୧୯୧୭)-ଏହି ତିନୋଟି ପୌରାଣିକ ନାଟକ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଉତ୍କଳ ସୃଷ୍ଟି । ଶ୍ରୀରାୟଙ୍କ ଏହି ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ଇଂରାଜୀ ନାଟ୍ୟକାର ସେକ୍ସପିଅର ଏବଂ ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକର ପ୍ରଭାବରୁ ମୁକ୍ତ ନୁହଁନ୍ତି । 'ରାମବନବାସ' ନାଟକଟି କରୁଣ ରସର ଅପୁରନ୍ତ ନିର୍ଦ୍ଦର କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତିହେବ ନାହିଁ । ଅନ୍ୟ ଦୁଇଟି ନାଟକ ଉପରେ ଯାତ୍ରାର ପ୍ରଭାବ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଲୋକଶିକ୍ଷା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଏସବୁ ଲେଖୁଛନ୍ତି ବୋଲି ଯୁକ୍ତି ବାଢ଼ିବାକୁ ଯାଇ ନାଟ୍ୟକାର କହନ୍ତି- "ମାତ୍ର ଶିକ୍ଷା ଦେବା ମୋର ପ୍ରଧାନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଥିବାରୁ ବେଦ, ସୂତି ତଥା ରାମାୟଣ, ମହାଭାରତ, ଭାଗବତ, ଚୈତନ୍ୟ ଚରିତାମୃତ, ଗୀତ ଗୋବିନ୍ଦ ଓ ଇତିହାସ ପାଠକରି ଦେଶଲୋକଙ୍କ ଆଗରେ ତହିଁର ସ୍ୱାଦୁ ନାଟକାକାରରେ ବାଢ଼ିଅଛି" । ୧୪ ।

ଏହି ଅବଧୂର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ନାଟ୍ୟକାର ମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ କାମପାଳ ମିଶ୍ର, ପଦ୍ମନାଭ ନାରାୟଣ ଦେବ, ଗୌରଚନ୍ଦ୍ର ଗଜପତି ନାରାୟଣ ଦେବ, ବିକ୍ରମଦେବ ବର୍ମା । ରାଧାମୋହନ ରାଜେନ୍ଦ୍ର ଦେବ, ଖଡ଼ୁଆଳର ବୀରବିକ୍ରମଦେବ, ପଣ୍ଡିତ ହରିହର ରଥ ପ୍ରମୁଖ ପ୍ରଧାନ । କାମପାଳ ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ସୀତାବିବାହ' (୧୮୯୯), 'ହରିଶ୍ଚନ୍ଦ୍ର' ଏକ ଦୁଇଟିଯାକ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ସାମାନ୍ୟ ଭିନ୍ନତାର ସ୍ୱାଦ ବହନ କରିଛି । 'ସୀତାବିବାହ' ଉପରେ ମତାମତ ଦେଇ ସମାଲୋଚକ କହନ୍ତି, "In spite of defects it was a new venture in the line of mythological dramas." । ୧୫ । ପାରଳା ରାଜା ନାରାୟଣ ଦେବଙ୍କ ସଙ୍ଗୀତ ପ୍ରହ୍ଲାଦ ନାଟକ (୧୯୦୧), ବାଣ ଦର୍ପଦଳନ (୧୯୦୧) ଅହଲ୍ୟା

ଶାପ ଓ ମୋଚନ, ତାରକ ସଂହାର, ଦାନ ପରୀକ୍ଷା ପ୍ରଭୃତି ନାଟକରେ ନୈତିକତା, ପାରିବାରିକ ସ୍ନେହମମତା ଏବଂ ତ୍ୟାଗର ଚିତ୍ର ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଗୌରଚନ୍ଦ୍ର ଗଜପତି ନାରାୟଣ ଦେବଙ୍କ ‘ଧ୍ରୁବ’, ଜୟପୁର ରାଜା ବିକ୍ରମ ଦେବ ବର୍ମାଙ୍କ ‘ସଙ୍ଗୀତ ରାଧା ମାଧବ’ ନାଟକ (୧୮୯୭), ରାଧା ମୋହନ ରାଜେନ୍ଦ୍ର ଦେବଙ୍କ ‘ପରିମଳା ସହ ଗମନ’ (୧୯୧୬) ପାଞ୍ଚାଳୀପଟ୍ଟାପହରଣ (୧୯୧୬) ପାଣ୍ଡବ ବନବାସ (୧୯୨୧), ଖଡ଼ିଆଳ ରାଜା ବୀରବିକ୍ରମ ଦେବଙ୍କ ହରିଷ୍ଚନ୍ଦ୍ର (୧୯୧୧) ପଣ୍ଡିତ ହରିହର ରଥଙ୍କ ରାମାୟଣ ନାଟକ, ବେଣୀସଂହାର ନାଟକ, ଶକୁନ୍ତଳା ନାଟକ, ରାମଜନ୍ମ ନାଟକ, ପଶୁରାମ ବିଜୟ ନାଟକ, ରାମ ନିର୍ବାସନ ନାଟକ, ସେତୁବନ୍ଧ ନାଟକ, ରାବଣବଧ ନାଟକ, ରାମାଭିଷେକ ନାଟକ, ମହାପ୍ରସ୍ଥାନ ନାଟକ ପ୍ରଭୃତିରେ ଅଲୌକିକତା ବହୁଳ ପରିମାଣରେ ଦେଖାଯାଏ । ଆଦି ପର୍ଯ୍ୟାୟର ଗୌଣ ନାଟ୍ୟକାର ମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ନାରାୟଣ ମିତ୍ର, ହରିହର ପଣ୍ଡା, ଚନ୍ଦ୍ରଶେଖର ପାଣି, ଘନଶ୍ୟାମ ମିଶ୍ର, ସନ୍ନ୍ୟାସୀ ପଟ୍ଟନାୟକ, ଦାମୋଦର ମିଶ୍ର, ନାରାୟଣ ଚନ୍ଦ୍ର ଦାସ, ଶ୍ୟାମ ସୁନ୍ଦର ଷାଠିୟା, ଗୋବିନ୍ଦ ଚନ୍ଦ୍ର ଶୂରଦେଓ, ବାଳକୃଷ୍ଣ ମହାନ୍ତି ପ୍ରଭୃତି ପ୍ରଧାନ ।

ଆଦି ପର୍ଯ୍ୟାୟର ପୌରାଣିକ ନାଟକର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ ଥିଲା ସମାଜ ସଂସ୍କାର ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଜାତୀୟ ଚେତନାକୁ ଉଦ୍ବେଳ କରିବା । ଅବଶ୍ୟ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ନାନା ଅଲୌକିକ କାହାଣୀକୁ ଆଧାର କରି ଗଢ଼ି ଉଠିଥିବାରୁ ଏଥିରେ ରାଷ୍ଟ୍ରୀୟ ଚେତନାର ସ୍ଵର ବ୍ୟାହତ । ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ବିଶେଷ ଅଗ୍ରଗତି କରି ନ ପାରିବାର ଅନ୍ୟ ଏକ କାରଣ ହେଲା ଚଂଚଳ ଅଭାବ । ସ୍ଥାୟୀ ଚଂଚଳ ଅଭାବ ହିଁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଅଗ୍ରଗତିର ପଥ ରକ୍ଷା କରିଛି । ସାଧାରଣତଃ ରାଜା ମହାରାଜାଙ୍କର ପୃଷ୍ଠ ପୋଷକତା ଲାଭକରି ନାଟ୍ୟକାର ଅନୁଗୃହୀତ ହେଲେ ନାଟକ ଆଗେଇଥାଏ । ମାତ୍ର ଆଦିଯୁଗର ନାଟକ ପାଇଁ ଅନୁକୁଳ ପାଣିପାଗର ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଭାବ ଥିଲା । ଦର୍ଶକ ସମାଜର ମଧ୍ୟ ଉପଯୁକ୍ତ ରୁଚିର ଅଭାବ ହିଁ ଅନ୍ୟତମ ଅନ୍ତରାୟ ଭାବରେ ଦେଖା ଦେଇଛି ।

ଆଦି ଯୁଗର ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ମଞ୍ଚୋପଯୋଗିତାର ଘୋର ଅଭାବ ସହିତ ଶୈଳିକ ତୃଟି ବିରୁଦ୍ଧି ମଧ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ସଙ୍ଗୀତର ଯଥେଚ୍ଛ ପ୍ରଭାବ, ସ୍ଵଗତୋକ୍ତି ଏବଂ ଦୀର୍ଘ ସଂଳାପ ସହ ଅମିତ୍ରାକ୍ଷର ଛନ୍ଦର ଅଯତ୍ନ ବିନ୍ୟସ୍ତ ପ୍ରୟୋଗ, ପରିବେଷଣ ଶୈଳୀରେ ଅସ୍ଵାଭାବିକତା, କଥାବସ୍ତୁ ଏବଂ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣରେ ପରଂପରାର ଅନୁସରଣ, ଗୀତିଛନ୍ଦର ପ୍ରୟୋଗ, ଆବୃତ୍ତିଧର୍ମୀ କାବ୍ୟୋଦ୍ଧାସ, ହାସ୍ୟରସର ସୃଷ୍ଟିରେ ଯାତ୍ରାର ପରିବେଶ ଇତ୍ୟାଦି ପୌରାଣିକ ନାଟକର ବିକାଶ ପଥରେ ପ୍ରଧାନ ଅନ୍ତରାୟ ହୋଇ ଠିଆ ହୋଇଛି । ସକଳ ପ୍ରକାର ସୁବିରତା ସତ୍ତ୍ୱେ ଓଡ଼ିଆ ପୌରାଣିକ ନାଟକର ମାନବଞ୍ଚ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ନଗଣ୍ୟ ନୁହେଁ । ତୃଷ ସକ୍ତିଦାନନ୍ଦ ମିଶ୍ରଙ୍କ ମତରେ—

“ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରାଚୀନ ପୁରାଣ ଗ୍ରନ୍ଥର କେବଳ ଆଧୁନିକ ସଂସ୍କରଣ

ନୁହେଁ, ଏକ ସୁସ୍ଥ ସୁନ୍ଦର ସମାଜ ଗଠନର ମହନୀୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ ବହନ କରି ମୌଳିକ ସ୍ୱର୍ଷି ଭାବରେ ମଧ୍ୟ ସମ୍ମାନିତ” । ୧୬ । ୧୯୨୦ ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମୟରେ ଓଡ଼ିଆ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ନିଜର ପରିସର ବୃଦ୍ଧି କରିପାରିଛି କାରଣ ଏ ସମୟକୁ ନାଟ୍ୟସମ୍ରାଟ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଆବିର୍ଭାବ ହୋଇଗଲାଣି । ନିଜର ବିପୁଳାୟତନ ସ୍ୱର୍ଷି ଭିତରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଉତ୍କଳୀୟ ପରଂପରା, ଐତିହ୍ୟ ତଥା ଆଧ୍ୟାତ୍ମ୍ୟ ଚିନ୍ତନକୁ ସମ୍ମାନ ଦେବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପୌରାଣିକ ନାଟକର ପୃଷ୍ଠଭୂମି:-

ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଲେଖନୀ ତାଳନା କଲାବେଳକୁ ଓଡ଼ିଶାର ସାମାଜିକ ଜୀବନ ନାନା କୁସଂସ୍କାର ଏବଂ ଅନ୍ଧବିଶ୍ୱାସରେ ପରିପୁର୍ଣ୍ଣ ଥିଲା । ଅଖିକ୍ଷିତ ଜନତାଙ୍କର ପାରଂପରିକ ବିଶ୍ୱାସ ଏବଂ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ପ୍ରତି ଅକୃଷ୍ଣ ସମର୍ଥନ ରହିଥିଲା । ଶିକ୍ଷା ସତ୍ୟତାରେ ଅନଗ୍ରସର ଓଡ଼ିଶା ପ୍ରଗତିର ଏରୁଷ୍ଟିବନ୍ଧ ବି ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣକରି ପାରିନଥିଲା । ଅତୀତର ଗତାନୁଗତିକ ପଦ୍ଧାରେ ସମାଜ, ଶାସନ ପରିଚାଳିତ ହେଉଥିଲା । ଉତ୍କଳୀୟ ମାନଙ୍କର ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ ବନ୍ୟା, ମରୁଡ଼ି, ଆନ୍ଧୋଳନ ପ୍ରଭୃତି ନାନା ଦୁର୍ବିପାକ ଦେଖା ଦେଇଥିଲେ ହେଁ ଓଡ଼ିଶାର ଜନସାଧାରଣ ତା’ ବିରୁଦ୍ଧରେ ପୂର୍ଣ୍ଣପ୍ରାଣରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିପାରିନଥିଲେ ।

ଜନସାଧାରଣ ରାଜା ରାଜୁଡ଼ାଙ୍କ ତୃତିପୂର୍ଣ୍ଣ ଶାସନ ପ୍ରତି ପୂର୍ଣ୍ଣ ସମର୍ଥନ ଜଣାଉଥିଲେ । ରାଜଦଣ୍ଡ ଭୟରେ ସେମାନେ ଶାସନକାଳକୁ ଭକ୍ତି କରୁଥିଲେ । ସାମାଜିକ ଜୀବନର ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ସାଙ୍ଗକୁ ସେମାନଙ୍କର ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ପିପାସାରେ ମଧ୍ୟ ନାନା ଅନ୍ଧବିଶ୍ୱାସ ସ୍ଥାନ ନେଇଥିଲା । ଅଲୌକିକତାକୁ ତତ୍କାଳୀନ ଜନତା ପୂର୍ଣ୍ଣପ୍ରାଣରେ ଉପଭୋଗ କରୁଥିଲେ । ସୁବିର ଅଥର୍ବ ଜନସାଧାରଣଙ୍କୁ ଦେବ ଦେବୀ ଏବଂ ରାଜା ମହାରାଜାଙ୍କ କାହାଣୀ ବେଶ୍ ଆନନ୍ଦ ଦେଇପାରୁଥିଲା । ତେଣୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଆଦିଯୁଗର ପ୍ରାୟ ସମସ୍ତ ନାଟ୍ୟକାର ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଲେଖିବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଥିଲେ । ଅତି ଅବାସ୍ତବ ଘଟଣାକୁ ମଧ୍ୟ ଜନସାଧାରଣ ଆନନ୍ଦ ମନରେ ଗ୍ରହଣ କରୁଥିଲେ । ଅଧ୍ୟାପକ ଗିରିଜା ଶଙ୍କର ରାୟଙ୍କ ମତରେ “ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଅଭିନୟରେ ସାଧାରଣ ରଂଗମଞ୍ଚରେ ଦେବତାମାନଙ୍କର ମାନବ ବେଶରେ ଅବତୀର୍ଣ୍ଣ ହୋଇ ବିଶୁଦ୍ଧ ଓଡ଼ିଆରେ କଥାବାର୍ତ୍ତା କରିବା ମଧ୍ୟ ଗୋଟିଏ ପାରଂପରିକ ରୀତି ଓ ଦର୍ଶକମାନେ ଏଥିରେ ଅଭ୍ୟସ୍ତ x x ଦେବତାମାନେ ଆସି ବରଦେବା, ସେମାନଙ୍କ ସ୍ତବ ସ୍ତୁତିରେ ଇଷ୍ଟ ସିଦ୍ଧିରେ ସାହାଯ୍ୟ ଲାଭକରିବା, ସେମାନଙ୍କ ସାହାଯ୍ୟରେ ବଳାୟାନ ହୋଇ କଷ୍ଟସାଧ୍ୟ ବିଷୟମାନଙ୍କର ସଫଳକାମ ହେବା ପ୍ରଭୃତି ପୁରାଣବର୍ଣ୍ଣିତ ବିଷୟମାନ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଅଭିନେୟ ଦର୍ଶନେଷୁ ଲୋକମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଏତେଦୂର ସୁପ୍ରଚଳିତ ଓ ଯାତ୍ରା ସୁଆଙ୍ଗ ମାନଙ୍କରେ ଅବାଧ ପ୍ରଚଳନ ହେତୁରୁ ଓଡ଼ିଶାର ପୁରପଲ୍ଲୀରେ ଏତେଦୂର ପରିଚିତ ଯେ ଏମାନଙ୍କର ଅବାସ୍ତବତା ବିଷୟରେ କେହି ଆପତ୍ତି କରନ୍ତି ନାହିଁ ଓ ଅସଙ୍କୋଚରେ ଏ ପ୍ରକାର ଅଭିନୟ ସାଧାରଣ ନାଟ୍ୟଶାଳା ମାନଙ୍କରେ ହୋଇଥାଏ” । ୧୭ । ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ଯାତ୍ରା ନାଟକର ଅଖଣ୍ଡ ପ୍ରଭାବ

ହେତୁ ସେଗୁଡ଼ିକ ଅଧିକାଂଶ ସମୟରେ ଶସ୍ତ୍ରା ହାସ୍ୟରସ ପରିବେଷଣ କରିଥାନ୍ତି ।” ନାଟକ ଭିତରେ ଯାତ୍ରାର ଉପାଦାନ ଆହରଣରେ ଲୋକଚିତ୍ରର ଦାବା ସ୍ପଷ୍ଟତା ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ନାଟକର ପୌରାଣିକ ବିଷୟ ବସ୍ତୁ ଏଇ ଦାବାର ଏକ ଉକୃଷ୍ଟ ଉଦାହରଣ” । ୧୮ ।

ଉତ୍କଳୀୟ ସାମାଜିକ ତଥା ପାରିବାରିକ ଜୀବନରେ ଐଶାଶକ୍ତିର ଉପାସନା ପ୍ରାୟ ବର୍ଷଯାକ ଲାଗି ରହିଥାଏ । ଓଷାକ୍ରତ ସମେତ ପୂଜାପାର୍ବଣ ଆଦି ପାଳନ କରିଥାନ୍ତି । ଜନ ଜୀବନରେ ଶାନ୍ତି ଆଣିବା ପାଇଁ ପ୍ରାୟ ଘରେ ଘରେ ରାମାୟଣ ମହାଭାରତର ଆଲୋଚନା ବା ପଠନ ହୋଇଥାଏ । ତେଣୁ ସେହି ଏକା ବିଷୟକୁ ସମ୍ବଳିତ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଜନତା ଦ୍ଵାରା ଆଦୃତ ହେବା ସ୍ଵାଭାବିକ ।

ଦୁଇ ଦୁଇଟା ବିଶ୍ଵଯୁଦ୍ଧର ଭୟାବହତା ସମାଜ ତଥା ସାହିତ୍ୟ ଉପରେ ପ୍ରଭୁତ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କଲା । ନାଟକରେ ଏହାର ପରିପ୍ରକାଶ ବେଶ୍ ପ୍ରାଣବାନ୍ତ ହୋଇଉଠିଲା । ଜନୈକ ସମାଲୋଚକଙ୍କ ମତରେ- “ପ୍ରଥମ ବିଶ୍ଵଯୁଦ୍ଧରେ ଯାହା ଘଟିନଥିଲା । ଦ୍ଵିତୀୟ ବିଶ୍ଵଯୁଦ୍ଧରେ ତାହା ହିଁ ସଂଘଟିତ ହେଲା । ଦ୍ଵିତୀୟ ବିଶ୍ଵଯୁଦ୍ଧର ଫଳାଫଳ ଥିଲା ଅଭୂତପୂର୍ବ । ପୃଥିବୀର ଛୋଟବଡ଼ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦେଶର ନାଟକ ଉପରେ ଏହି ଯୁଦ୍ଧର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ପ୍ରଭାବ ଏବଂ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ପ୍ରକାଶ ପାଇଲା । ଯୁଦ୍ଧ ଘୋଷଣା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ନାଟ୍ୟ ମଞ୍ଚଗୁଡ଼ିକ ବିଶେଷ କରି ଯୁରୋପରେ ସାମରିକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ବ୍ୟବହୃତ ହେବାରେ ଲାଗିଲା । ବିଶ୍ଵଯୁଦ୍ଧ ଦୁଇଟିରେ ମଞ୍ଚଗୁଡ଼ିକ ଧ୍ଵଂସ ସ୍ତୂପରେ ପରିଣତ ହେଲା । ତା’ ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ପ୍ରକାଶିତ ହେଲା ଶିଳ୍ପୀ ଜୀବନର ବେଦନାବିଦ୍ଧ ହାହାକାର । x x ଆଜିକ ଓ ଆତ୍ମିକର ପରୀକ୍ଷାଗାରରେ ନିକ୍ଷିପ୍ତ ନାଟକ, ବ୍ୟର୍ଥତା ଏବଂ ରିକ୍ତତାର ଜ୍ଵଳନ ଭିତରୁ ମୁକ୍ତିର ସନ୍ଧାନରେ, ମୂଲ୍ୟହୀନ ଆୟୋଜନ ମଧ୍ୟରେ ନିଜକୁ ନିଶେଷ କରିବା ବ୍ୟତିରେକ ଅନ୍ୟ କିଛି ପାଇନି” । ୧୯ । ବିଶ୍ଵଯୁଦ୍ଧର ଭୟାବହତାକୁ ମର୍ମେ ମର୍ମେ ଅନୁଭବ କରିଥିଲେ ଅଶ୍ଵିନୀକୁମାର । ତେଣୁ ତା’କ ନାଟକ ବିଜ୍ଞାନକୁ ଶାନ୍ତିମାର୍ଗରେ ଚଳାଇବାକୁ ଅଷ୍ଟଭିତି ବାହାରି ଥିଲା । ଯୁଦ୍ଧର ବିଭୀଷିକାଠାରୁ ଦୂରେଇ ରହି ନାଟ୍ୟକାର ଏକ ଶାନ୍ତିପୂର୍ଣ୍ଣ ସମାଜର କବ୍ଧନା କରିଥିଲେ । ଯୁଗରୁତିକୁ ସମ୍ମାନ ଜଣାଇ ଅଶ୍ଵିନୀ ତା’କ ନାଟକରେ ଯାତ୍ରା ଶୈଳୀକୁ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ ଏବଂ କେବଳ ସେଇଥିଲାଗି ତା’କ ନାଟକ ପ୍ରଚାରମୁଖୀ ହୋଇ ପଡ଼ିଥିଲା । ଯୁଦ୍ଧଧ୍ଵାନ୍ତ ମଣିଷର ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ମୁକ୍ତିପାଇଁ ସେ ଲେଖିଯାଇଥିଲେ ସଂଖ୍ୟାଧିକ ନୀତିନିଷ୍ଠ ପୌରାଣିକ ନାଟକ । ସକଳ ପ୍ରକାର ଅଲୌକିକତା, ଅବାସ୍ତବତାକୁ ନାଟ୍ୟକାର ବିମଳ ଚିତ୍ତରେ ଗ୍ରହଣ କରିଯାଇଥିଲେ କାରଣ ଦର୍ଶକ ସମାଜର ମନୋରଂଜନ ଥିଲା ତା’କର ପ୍ରଧାନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ।

ମୋଟ ଉପରେ ଅଶ୍ଵିନୀକୁମାରଙ୍କ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ରଚନା ପଣ୍ଡାତରେ ନିମ୍ନଲିଖିତ କାରଣମାନ ନିହିତ ଥିଲା:-

୧- ସମାଜକୁ ମାର୍ଜିତ କରିବା ୨- ଲୋକ ଶିକ୍ଷା ପ୍ରଦାନ କରିବା

୩- ପରଂପରାକୁ ସମ୍ମାନ କରାଇବା ୪- ଦେବାଦେବୀଙ୍କ ମହାତ୍ମ୍ୟ ପ୍ରଚାର କରିବା ୫- ବିଜ୍ଞାନ ସହିତ ଧର୍ମର ତୁଳନାତ୍ମକ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରି ଜନସାଧାରଣଙ୍କୁ ସଚେତନ କରାଇବା । ୬- ପ୍ରଚାରମୁଖୀ ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିକରି ଜନସାଧାରଣଙ୍କୁ ଶକ୍ତ ଆନନ୍ଦ ପ୍ରଦାନ କରିବା । ୭- ଯୁଦ୍ଧଦ୍ୱାରା ଆତଙ୍କିତ ମଣିଷକୁ ଶାନ୍ତିପଥରେ ଅଗ୍ରସର କରାଇବା ୮- ଭକ୍ତ ବା ମହାପୁରୁଷଙ୍କ ଜୀବନୀ ଉଦ୍ଧାର କରି ମୃତବତ୍ ଜାତିର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ସଚେତନତାକୁ ପୁନଃ ଜାଗ୍ରତ କରାଇବା ୧୦- ଆଦର୍ଶର ପ୍ରଚାର କରି ସାମାଜିକ ମଣିଷକୁ ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ କରିବା ଲକ୍ଷ୍ୟାଦି ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପୌରାଣିକ ନାଟକ:

ନାଟକକାର ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଘୋଷ ସର୍ବମୋଟ ବାରଖଣ୍ଡି ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ସର୍ବପ୍ରଥମ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ‘ଭୀଷ୍ମ’ ଏବଂ ସର୍ବଶେଷ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ‘ଶ୍ରୀ ସତ୍ୟନାରାୟଣ’ ରଚିତ ହୁଏ ଯଥାକ୍ରମେ ୧୯୧୫ ଏବଂ ୧୯୫୫ ରେ । ଅର୍ଥାତ୍ ଦୀର୍ଘ ଚାଳିଶି ବର୍ଷ ଧରି ସ୍ରଷ୍ଟା ଅଶ୍ୱିନୀ ନିଜକୁ ପୌରାଣିକ ଭାବ ସ୍ରୋତ ଭିତରେ ଓତଃପ୍ରୋତ ଭାବେ ଜଡ଼ିତ କରି ରଖିଛନ୍ତି । ସ୍ୱାଧୀନତା ପୂର୍ବରୁ ସେ ନ’ଖଣ୍ଡ ଏବଂ ସ୍ୱାଧୀନତା ପରେ ସେ ତିନିଖଣ୍ଡ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି ।

ସ୍ୱାଧୀନତା ପୂର୍ବର ନାଟକ:

ସ୍ୱାଧୀନତା ପରର ନାଟକ:

୧୯୧୫	ଭୀଷ୍ମ	୧୯୫୨	ଜାନକୀ
୧୯୧୭	ସାବିତ୍ରୀ	୧୯୫୪	ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ
୧୯୩୩	ତ୍ୟାଗୀ ରାମଦାସ	୧୯୫୫	ଶ୍ରୀ ସତ୍ୟନାରାୟଣ
	ସାଲବେଗ		
	ଦାସିଆବାଉରୀ		
୧୯୩୪	ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର		
୧୯୩୭	ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତ		
୧୯୪୪	ବନ୍ଧୁ ମହାନ୍ତି		
୧୯୪୬	ଚଣ୍ଡାକୁଣ୍ଡା		

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ବାରଗୋଟି ପୌରାଣିକ ନାଟକ ମଧ୍ୟରୁ ମାତ୍ର ତିନୋଟି ନାଟକର ବଳିଷ୍ଠ ପୌରାଣିକ ଭିତ୍ତି ରହିଛି । ଅର୍ଥାତ୍ ଭୀଷ୍ମ, ସାବିତ୍ରୀ, ଜାନକୀ ଏହି ତିନୋଟିର ଆଖ୍ୟାନ ବସ୍ତୁ ସର୍ବଭାରତୀୟ ସ୍ତରରେ ସ୍ୱୀକୃତ । ମହାଭାରତ ଏବଂ ରାମାୟଣ ଅବଲମ୍ବନରେ ଏଗୁଡ଼ିକ ରଚିତ । ‘ଚଣ୍ଡାକୁଣ୍ଡା’ ନାଟକ ବଳରାମ ଦାସଙ୍କ ‘ଲକ୍ଷ୍ମୀପୁରାଣ’ ଅବଲମ୍ବନରେ ରଚିତ । ‘ଦାତ୍ତ୍ୟାତ୍ମଭକ୍ତି’କୁ ଆଶ୍ରୟ କରି ଦାସିଆବାଉରୀ, ରଘୁଅରକ୍ଷିତ, ତ୍ୟାଗୀରାମଦାସ, ବନ୍ଧୁମହାନ୍ତି ରଚିତ । କିମ୍ବଦନ୍ତୀକୁ ଆଧାର କରି ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ, ସାଲବେଗ, ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର ରଚିତ । ବଂଶଜାର କବିକର୍ଣ୍ଣପୁରଙ୍କ ‘ମନୋହର ପ୍ରାସିଆରୀ’ ପାଲାର

ଅବଲମ୍ବନରେ ‘ଶ୍ରୀ ସତ୍ୟନାରାୟଣ’ ରଚିତ ।

ପୁରାଣାଶ୍ରୟୀ ବା ଦାର୍ଢ୍ୟତାଭକ୍ତିର ଆଖ୍ୟାନ ଉପରେ ଆଧାରିତ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକୁ ଆତ୍ମଜୀବନାତ୍ମକ ବା ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କର ତ୍ୟାଗପୂର୍ବ ଜୀବନର କାହାଣୀ ଯୁଗେ ଯୁଗେ ଜନସମାଜକୁ ପଥ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଆସିଛି । ଏହି ଜୀବନୀର ଅନ୍ତରାଳରେ ଥିବା ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ସ୍ତ୍ରୋତ ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରି ଡ. ଜାନକୀ ବଲ୍ଲଭ ମହାନ୍ତି କହନ୍ତି- ‘ଅପରକୁ ସ୍ମରଣ କରିବା ମନୁଷ୍ୟର ଏକ ସ୍ବାଭାବିକ ପ୍ରବୃତ୍ତି । ବିଶେଷତଃ କୃତୀ, ସମ୍ମାନିତ ଅଥାଧାରଣ ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷଙ୍କୁ ସ୍ମରଣ କରିବା ଲାଗି ମନୁଷ୍ୟ ସର୍ବତ୍ର ଅଭିଳାଷୀ ହୋଇଆସିଛି । ଏହି ପ୍ରବୃତ୍ତିରୁ ହିଁ ପୃଥିବୀର ବିଭିନ୍ନ ସାହିତ୍ୟରେ ଜୀବନୀ ରଚନାର ସୂତ୍ରପାତ” 190 ।

ଉକ୍ତ ଜୀବନୀ ବା ଚରିତ୍ରମୂଳକ ନାଟକ ବା ଭକ୍ତିରସାତ୍ମକ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ‘ଦାର୍ଢ୍ୟତାଭକ୍ତି’ ପ୍ରଧାନ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ଦାର୍ଢ୍ୟତାଭକ୍ତିର ଉପାଖ୍ୟାନ ଉପରେ ଆଧାରିତ ସମସ୍ତ ନାଟକରେ ରାଜା,ଦେବାଦେବୀଙ୍କ ମାହାତ୍ମ୍ୟ ଏବଂ ସର୍ବୋପରି ଅଲୌକିକତା ପ୍ରକଟିତ । ‘ଦାର୍ଢ୍ୟତାଭକ୍ତି’ ଉପରେ ଆଲୋଚନା ଆରମ୍ଭ କରି ପଣ୍ଡିତ ସୂର୍ଯ୍ୟନାରାୟଣ ଦାସ ମତ ଦିଅନ୍ତି- “ରାଜା ଉକ୍ତଙ୍କୁ ପ୍ରଥମେ ଚିହ୍ନି ନ ପାରି ତାଙ୍କ ପ୍ରତି ଅନୁଚିତ ବ୍ୟବହାର କରିବା ଓ ଦଣ୍ଡଦେବା,ଉକ୍ତଙ୍କୁ ଭଗବାନ ସହାୟ ହୋଇ ବିପଦରୁ ଉଦ୍ଧାର କରିବା, ରାଜା ଅନୁତାପ କରି ଉକ୍ତଙ୍କୁ ବହୁମାନ୍ୟ କରିବା କେତେକ ଭକ୍ତ ଜୀବନୀର ମୁଖ୍ୟ ରୂପରେଖ । ଭକ୍ତ ଦୃଢ଼ ଭକ୍ତି ପରୀକ୍ଷା ଓ ଭଗବାନଙ୍କ ସହାୟତାରେ ଭକ୍ତର ଉତ୍ତୀର୍ଣ୍ଣ ବିଷୟ କବି ଉତ୍ତମ ଭାବରେ ଅତି ସରଳ ସୁବୋଧ ଭାଷା ବ୍ୟବହାର କରି ବୁଝାଇଛନ୍ତି ଏବଂ ପାଠକ ମନରେ ପ୍ରଭାବ ପକାଇବାରେ ସମର୍ଥ ହୋଇପାରିଛନ୍ତି । ଏଥିରେ ଧର୍ମତତ୍ତ୍ୱ ସୁସ୍ଥବିଚାର ସ୍ଥାନ ପାଇନାହିଁ” 19୧ ।

ତେଣୁ ମୋଟ ଉପରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ ନିମ୍ନଲିଖିତ ଭାବେ ବିଭାଗୀକରଣ କରାଯାଇପାରେ ।

- | | | |
|----|-----------------------------------|--|
| ୧. | ପୌରାଣିକ ନାଟକ:- | ଭୀଷ୍ମ, ସାବିତ୍ରୀ, ଜାନକୀ |
| ୨. | ଲକ୍ଷ୍ମୀପୁରାଣ ଉପରେ ଆଧାରିତ ପୌ:ନା:- | ଚଣ୍ଡାଲୁଣୀ |
| ୩. | ପୁରାଣାଶ୍ରୟୀ ବା ଚରିତ୍ରମୂଳକ ପୌ:ନା:- | ବନ୍ଧୁମହାନ୍ତି, ଦାସିଆବାଉରୀ, ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତ, ତ୍ୟାଗୀ ରାମଦାସ |
| ୪. | କିମ୍ବଦନ୍ତୀ ଉପରେ ଆଧାରିତ ପୌ:ନା:- | ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ,ସାଲବେଗ, ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର |
| ୫. | ପାଲା ଉପରେ ଆଧାରିତ ପୌ:ନା:- | ଶ୍ରୀ ସତ୍ୟ ନାରାୟଣ |

ଭୀଷ୍ମ:- (୧୯୧୫)

ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପ୍ରଥମ ପାଦରେ ଓଡ଼ିଶାର ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ ପୁରାଣ ପିଣ୍ଡିତ ନୈତିକ ଆଦର୍ଶ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଥିବା ବେଳେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଲେଖନୀ ଚାଲନା କରନ୍ତି । ସମୟର ପ୍ରାଣସ୍ୱୟନକୁ ସମ୍ମାନ ଦେଇ ଯୁଗୀୟ ଆଧ୍ୟାତ୍ମ୍ୟ ଚେତନାକୁ ଉତ୍କର୍ଷ କରି ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ରଚନା କରନ୍ତି ୧୯୧୫ରେ ତାଙ୍କର ପ୍ରଥମ ନାଟକ ‘ଭୀଷ୍ମ’ । ରେଭେନ୍ସା କଲେଜରେ ୧୯୧୫ରେ ନାଟକଟି ସାଧୁଚରଣ ଦଳବେହେରାଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶନାରେ ଅପୂର୍ବ ସାଫଲ୍ୟ ଲାଭ କରିଥିଲା । ତତ୍କାଳୀନ ଅଭିନୟ ଉପରେ ମତାମତ ଦେଇ ଶ୍ରୀ ସାରଦା ପ୍ରସାଦ ଦଳବେହେରା କହନ୍ତି- “ନାଟକଟି ମହାସମାରୋହରେ ଅଭିନୀତ ହେଲା । ଦର୍ଶକମଣ୍ଡଳୀ ନିସ୍ତବ୍ଧ ଭାବରେ ବସି ଦେଖୁଥାନ୍ତି । କାହାରି ତୁଣ୍ଡରେ କଥା ନାହିଁ । × × ରାମ ନାରାୟଣ ଗୁରୁ ଯେତେବେଳେ ବୈତାଳିକ ବେଶରେ, “ଅନାଦି ଅନନ୍ତ ପ୍ରଭୁ ଭଗବାନ” ଗୀତ ରଂଗମଞ୍ଚରେ ଠିଆ ହୋଇ ଗାଉଥାନ୍ତି, ତାଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଗୀତରେ ଏନ୍‌କୋର ପଡୁଥାଏ । ନାଟରେ ମଧ୍ୟ ଘନଘନ କରତାଳି ପଡୁଥାଏ । ଅଭିନୟ ଅତି ଉଚ୍ଚକୋଟୀର ହୋଇଥିଲା । ଅଶ୍ୱିନୀବାବୁ ସାଧୁବାବୁଙ୍କୁ ଗୋଟିଏ ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣପଦକ ଦାନକଲେ । କଲେଜ ତରଫରୁ ମଧ୍ୟ ତାଙ୍କୁ ଆଉ ଗୋଟିଏ ପଦକ ମିଳିଥିଲା” । ୨୨ । ଉକ୍ତ ନାଟକର ସଫଳତା ହିଁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କୁ ଜଣେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ନାଟ୍ୟକାର କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥିଲା ।

‘ଭୀଷ୍ମ’ର ସାଫଲ୍ୟ ତତ୍କାଳୀନ ଦର୍ଶନ ମନରେ ବିପ୍ଳବ ଏବଂ ପୁଲକ ସୂଚାର କରିଥିଲା । ଜନସାଧାରଣଙ୍କର ଅଳ୍ପଶୁ ଆଶୀର୍ବାଦ ତଥା ଉତ୍ସାହିତ ପ୍ରଶଂସା ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କୁ ଦୀର୍ଘଜୀବା କରିଥିଲା । ପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ ଏହି ନାଟକରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ତତ୍କାଳୀନ ବ୍ୟବସାୟୀ ନାଟ୍ୟଦଳ ‘ରାଧାକୃଷ୍ଣଧ୍ୱଂସର’ ସହିତ ସଂପର୍କ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହୁଏ ଏବଂ ଏହି ସଂପର୍କ ହିଁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କୁ ନାଟ୍ୟସମ୍ରାଟ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥିଲା । ପ୍ରକାଶକଙ୍କ ମତରେ- “ସେହି ସମୟର ଓଡ଼ିଶାର ଏକମାତ୍ର ବ୍ୟବସାୟୀ ନାଟ୍ୟଦଳ, ପୁରୀର ରାଧାକୃଷ୍ଣ ଧ୍ୱଂସର ଯେ କି କେବଳ ବଂଶଳାରୁ ଅନୁବାଦ କରି ଅଭିନୟ କରୁଥିଲେ । ସେମାନେ ମଧ୍ୟ ‘ଭୀଷ୍ମ’ ନାଟକର ସାଫଲ୍ୟ ଦେଖି ଏବଂ ନୂତନତ୍ୱରେ ମୁଗ୍ଧ ହୋଇ ତାଙ୍କୁ ଧାରାବାହିକ ଭାବେ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରିବାରେ ବ୍ରତୀ ହୋଇଥିଲେ” । ୨୩ ।

ଗୋଟାଏ କ୍ଳାନ୍ତ ଜାତି ମନରେ ଅସୀମ ସାହାସ ଭରିଦେବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟକାର ‘ଭୀଷ୍ମ’ ରଚନା କରିଥିଲେ । ଭୀଷ୍ମଙ୍କର କର୍ତ୍ତବ୍ୟନିଷ୍ଠା, ଉତ୍କଳ ଆତ୍ମତ୍ୟାଗ ଏବଂ କଠୋର ବ୍ରହ୍ମଚର୍ଯ୍ୟ ଯେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ନିଷ୍ଠୟ ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ କରିବ । ସେହି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ନିଜ ଲେଖନୀ ଉପରେ ଆସ୍ଥାବାନ୍ ହୋଇଥିଲେ ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର । ମହାଭାରତର ‘ଭୀଷ୍ମ’ ଚରିତ୍ର ଉପରେ ମତାମତ ଦେଇ ଡଃ. ବଂଶୀଧର ମହାନ୍ତି କହନ୍ତି “....ମହାଭାରତରେ ଭୀଷ୍ମ ଏକ ଅନନ୍ୟସାଧାରଣ ପ୍ରତିଭା । ଆଜୀବନ

ସେ ସତ୍ୟ, ଧର୍ମ, ନ୍ୟାୟ ଓ ନୀତିର ସମର୍ଥକ ତଥା ପରିପାଳକ ଥିଲେ । ତାଙ୍କର ତ୍ୟାଗ, ଆଦର୍ଶ, ପାଣ୍ଡିତ୍ୟ, ବୀରତ୍ବ ଓ ସ୍ନେହ ଯୋଗୁଁ ହିଁ ସେ ପିତାମହ ରୂପେ ଏକ ଉତ୍କଳ ଆସନର ଅଧିକାରୀ ହୋଇପାରିଥିଲେ । ୧୪ । ବାସ୍ତବରେ ଭୀଷ୍ମ ଥିଲେ ଏକ ଆଦର୍ଶ ପୁରୁଷ । “କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ବୁଦ୍ଧିରେ ଚିରକାଳ ଜୀବନ କାମ ବିରୋଧକୁ ଅତିହିତ ସାଧନାରେ ଜଗି ରଖୁଥିବା ପୁରୁଷ”ର ଜୀବନଚର୍ଯ୍ୟା ଯେ ଉତ୍କଳୀୟମାନଙ୍କୁ ପ୍ରେରଣା ଯୋଗାଇବ, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନଥିଲା । କାରଣ ‘ବ୍ରହ୍ମଚର୍ଯ୍ୟର ସାଧନା ହେଉଛି ଓଡ଼ିଆର ଜାତୀୟ ସାଧନା’ ୧୫ ।

ପାଞ୍ଚଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକ ‘ଭୀଷ୍ମ’ର କଥାବସ୍ତୁ ମହାଭାରତରୁ ସଂଗୃହୀତ । ଶାନ୍ତନୁଙ୍କର ଗଙ୍ଗାକୁ ବିବାହ, ଗଙ୍ଗାଙ୍କର ସର୍ତ୍ତଆରୋପ ଏବଂ ସପ୍ତଶିଶୁ ହତ୍ୟା, ୮ମ ଶିଶୁକୁ ହତ୍ୟା କରିବାକୁ ଗଲାବେଳେ ଶାନ୍ତନୁଙ୍କର ସର୍ତ୍ତଭଗ୍ନ, ପୁତ୍ର ଦେବବ୍ରତ ସହ ଗଙ୍ଗାଙ୍କର ଭୂଲୋକରୁ ବିଦାୟ, ବିଦ୍ୟାସମାପନ ପରେ ପୁନର୍ବାର ଦେବବ୍ରତଙ୍କର ଶାନ୍ତନୁଙ୍କ ନିକଟକୁ ଆଗମନ, ଶାନ୍ତନୁଙ୍କର କୈବର୍ତ୍ତ କନ୍ୟା ସତ୍ୟବତୀ ସହ ବିବାହ, ଏହି ବିବାହରେ ‘ଭୀଷ୍ମ’ଙ୍କର ମହାନ ତ୍ୟାଗ ଏବଂ ଆଜୀବନ କୌମାର ରହିବାର ସଂକଳ୍ପ, ପରିଶେଷରେ ଶାନ୍ତନୁଙ୍କର ଇହଲୀଳା ସମ୍ବରଣ ଇତ୍ୟାଦି ବିଷୟକୁ ନେଇ ‘ଭୀଷ୍ମ’ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ଗଠିତ । ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କରେ ଶିଶୁ ହତ୍ୟାକୁ ବିରୋଧ କରିବାରେ ଶାନ୍ତନୁଙ୍କର ଚରମ ଅସହାୟତା, ୨ୟ ଅଙ୍କରେ ଗଙ୍ଗାଙ୍କଠାରୁ ଶାନ୍ତନୁଙ୍କର ବିଚ୍ଛେଦ ଏବଂ ଦେବବ୍ରତକୁ ଶାନ୍ତନୁଙ୍କ ପାଖକୁ ପ୍ରେରଣ, ତୃତୀୟ ଅଙ୍କରେ ଦେବବ୍ରତର ସିଂହାସନ ଆରୋହଣ ଏବଂ ଶାନ୍ତନୁଙ୍କର ସତ୍ୟବତୀ ପ୍ରତି ଆସକ୍ତି, ୪ର୍ଥ ଅଙ୍କରେ ଦେବବ୍ରତର ଉତ୍କଳ ତ୍ୟାଗ ଓ ଭୀଷ୍ମ ପ୍ରତିଜ୍ଞା, ଶାନ୍ତନୁ ସତ୍ୟବତୀଙ୍କ ବିବାହ, ୫ମ ଅଙ୍କରେ ଶାନ୍ତନୁଙ୍କର ସତ୍ୟବତୀକୁ ସନ୍ଦେହ ଏବଂ ମୃତ୍ୟୁ ଇତ୍ୟାଦି ବିଷୟ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କରେ ନାଟ୍ୟୋକ୍ତି ଶୁଭାଚାର୍ଯ୍ୟ । ତୃତୀୟ ଅଙ୍କରେ ନାଟ୍ୟଦୃଶ୍ୟର ଅବତାରଣା । ୫ମ ଅଙ୍କରେ ଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ଉତ୍କଣ୍ଠାର ପରିସମାପ୍ତି ଘଟିଛି ।

ମହାନ ଭାରତୀୟ ପରଂପରାରେ ‘ଭୀଷ୍ମ’ ଚରିତ୍ର ଏକ ଆଦର୍ଶ ଚରିତ୍ର ହୋଇ ଦେଖାଦେଇଛି । ଚକ୍ରବର୍ତ୍ତୀ ରାଜଗୋପାଳଚାରୀଙ୍କ ‘ମହାଭାରତ’ ପୁସ୍ତକର ଭୀଷ୍ମ ଘୋଷଣା କରିଛି- “ମୁଁ ଆଜୀବନ ବ୍ରହ୍ମଚର୍ଯ୍ୟ ବ୍ରତ ଅବଲମ୍ବନ କରିବି । ଯେତେଦିନ ଏ ଦେହରେ ପ୍ରାଣ ଥିବ, ସେତେଦିନ ମୋର ଏ ଦେହ ଦ୍ବାରା ସନ୍ତାନ ସନ୍ତତି ଉତ୍ପନ୍ନ ହେବେ ନାହିଁ ।” x x ଦେବଗଣ ସ୍ବର୍ଗରୁ ପୁଷ୍ପ ବୃକ୍ଷ କଲେ । ଦୈବବାଣୀ ହେଲା- ‘ଭୀଷ୍ମ’, ‘ଭୀଷ୍ମ’ । ‘ଭୀଷ୍ମ’ ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥ ଯେ ଅସାଧ୍ୟ ଅଭୂତ କାର୍ଯ୍ୟ ସାଧନ କରେ” ୧୬ । ପିତାଙ୍କର ତୁଷ୍ଟି ବିଧାନ ପାଇଁ ଭୀଷ୍ମ ଆଜୀବନ ଅବିବାହିତ ରହିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ଭୀଷ୍ମ ପ୍ରତିଜ୍ଞା ରୂପ ନେଇଛି ସାରଳାଙ୍କ ଲେଖନୀରେ-

“ପୁତ୍ର ସେ ରକ୍ଷା ଯେ କରଇ ନିଜବଂଶ

ମୋହୋର ପୁତ୍ରରେ ଯେବେ ଶାୟେତେନ୍ନ ପ୍ରାୟେ ପିତା ଯିବେ ନାଶ
ଆବର ବିଭାୟେଣ ମୋର କିସ ପିରୋଜନ

×

×

×

ନୋହୁ ନୋହୁ ଭାରିଯା ପୁତ୍ର ସନ୍ତାନ ହିଁ ପରେ ନୋହୁ
ଯେମନ୍ତେ ଶାୟେତେନ୍ନ ମୋର ଚିର ଆୟୁ ରହୁ” । ୨୭ ।

ଭୀଷ୍ମଥିଲେ ଆଜୀବନ ସତ୍ୟସନ୍ଧ । ନାଟ୍ୟକାରକର ଆଦର୍ଶ ଭୀଷ୍ମ ଚରିତ୍ରରେ
ପ୍ରତିଫଳିତ । ଏହି ମହାନ ବୀରଙ୍କର ଉଦାରତା, ତ୍ୟାଗ, ନିଷ୍ଠା ଏବଂ ସଂଯମତା ନାଟକଟିକୁ
ଏକ ରୁଚି ପ୍ରଦାନ କରିଛି । ପରଂପରାର ପୂଜାରୀ ଭାରତୀୟ ମାନଙ୍କ ପାଖରେ ଭୀଷ୍ମ ଏକ
“ସତ୍ୟଧର୍ମ ନ୍ୟାୟର ଅନୁଷ୍ଠାନରେ ପରିଣତ ହୋଇଯାଇଛନ୍ତି । ନିଜ ଉପରେ ବିଶ୍ୱାସ
ରଖୁଥିବା ମଣିଷ କେବଳ ସତ୍ୟର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୋଇପାରେ । ତା’ ନ ହେଲେ କି ସେ
ଘୋଷଣା କରିଥାନ୍ତେ- ଆମ୍ଭେ ତ୍ରିଲୋକ୍ୟ ପରିତ୍ୟାଗ କରିପାରୁ, ଦେବଲୋକର ରାଜ୍ୟ
ପରିତ୍ୟାଗ କରିପାରୁ; ଅଥବା ଏମାନଙ୍କଠାରୁ ଯାହା ଅଧିକ ତାହା ମଧ୍ୟ ପରିତ୍ୟାଗ କରିପାରୁ,
କିନ୍ତୁ ସତ୍ୟକୁ ଆମ୍ଭେ କଦାପି ତ୍ୟାଗ କରିବୁ ନାହିଁ । ୧୫ । ପୃଥିବୀ ଗନ୍ଧଗୁଣକୁ ତ୍ୟାଗ
କରିପାରେ, ଜଳ ଆପଣାର ରସକୁ ଓ ଜ୍ୟୋତି ରୂପକୁ ତ୍ୟାଗ କରିପାରେ, ବାୟୁ ସ୍ପର୍ଶକୁ
ତ୍ୟାଗ କରିପାରେ, ସୂର୍ଯ୍ୟ ନିଜର ପ୍ରଭାବକୁ ତ୍ୟାଗ କରିପାରନ୍ତି, ଧୂମକେତୁ ଉଷ୍ମତାକୁ
ତ୍ୟାଗ କରିପାରେ × × କିନ୍ତୁ ଆମେ କୌଣସି ପ୍ରକାରେ ସତ୍ୟକୁ ଉତ୍ସର୍ଗ କରିପାରିବୁ
ନାହିଁ, ଏ ଆମର ନିଷ୍ଠା ଜାଣ” । ୧୮ ।

ପରାଧୀନତାର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଭୀଷ୍ମ ଚରିତ୍ରର ଉପାଦେୟତା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଅଜସ୍ର
ପ୍ରଶଂସା ଆଣି ଦେଇଛି । ଗଙ୍ଗା ଚରିତ୍ର ଏକ ସାଧାରଣ ମାନବୀ ଚରିତ୍ରରେ ପରିଣତ
ହୋଇଛି । ସତ୍ୟବାଦୀ ଚରିତ୍ରର ବିକାଶ ବାଧାପ୍ରାପ୍ତ ହେଲେ ହେଁ ମାନସିକତା ଯଥାର୍ଥ
ରୂପ ନେଇଛି । ସତ୍ୟବାଦୀ ଚରିତ୍ର ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରି ଅଧ୍ୟାପିକା ନାୟକ କହନ୍ତି-
“ସତ୍ୟବାଦୀଙ୍କର ଜନ୍ମ ଅବୈଧ, ସେ ନିଜେ ମଧ୍ୟ ଅବୈଧ ରୀତିରେ ବ୍ୟାସଙ୍କୁ ଜନ୍ମ
କରିଥିଲେ ଏବଂ ବଂଶରକ୍ଷା ନିମନ୍ତେ ପାପ ମାର୍ଗରେ ପୁତ୍ର ଓ ବଧୂମାନଙ୍କୁ ଚାଳିତ କରିଥିଲେ ।
ସମୟ ଓ ପରିବେଶର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ଏ ସବୁକୁ ବିଚାର କଲେ ସତ୍ୟବାଦୀଙ୍କର ସୃଷ୍ଟିକାରିଣୀ
ଜନନୀଦ୍ୱର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ହିଁ ଅଧିକ ପରିସ୍ପଷ୍ଟ” । ୨୯ । ଦାସରାଜ ଏବଂ ତାଙ୍କର ପତ୍ନୀ ଉଭୟ
ଚରିତ୍ର ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଅବାସ୍ତବ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଲକ୍ଷ୍ମୋଦର ଚରିତ୍ରଟି ଶାଳୀନତା ରକ୍ଷା କରିପାରିନି ।
ବଶିଷ୍ଠ ଚରିତ୍ରର ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟ ରକ୍ଷିତ ହେଇଥିଲେ ପରିବେଶର ଗୁରୁତ୍ୱ ଉପଲବ୍ଧ
ହୋଇପାରିଥାନ୍ତା । ସମସ୍ତ ଚାରିତ୍ରିକ ଅସହାୟତା ‘ଭୀଷ୍ମ’ ଚରିତ୍ରର ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଆଦର୍ଶ ନିକଟରେ
ମୁଲ୍ଲ ପଡ଼ିଯାଏ ।

ନାଟକରେ ସମୁଦାୟ ନ’ଟି ସଂଗୀତ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଛି । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର
ଆଦର୍ଶରେ ନାଟକଟି ଲିଖିତ । ନାଟକର ଆରମ୍ଭରେ ପ୍ରସ୍ତାବନା ରହିଛି । ପ୍ରଥମରୁ ଶେଷଯାଏ

ଅମିତ୍ରାକ୍ଷର ଛନ୍ଦର ବହୁଳ ପ୍ରୟୋଗ ନାଟକରେ ଦେଖାଯାଏ । ସାହିତ୍ୟିକ ସଂଳାପର ମାତ୍ରାଧ୍ୟକ୍ୟ ବ୍ୟବହାର ନାଟକର ଅଭିନୟ ଉପରେ ଆଖି ଆଣିଛି । ହିନ୍ଦୀ, ପାର୍ସୀ ଭାଷାର ଅସଂଯତ ପ୍ରୟୋଗ ସ୍ଥାନେ ସ୍ଥାନେ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ବନ୍ଦସର ସଂଳାପ ହାସ୍ୟରସ ସୃଷ୍ଟି ନ କରି ବରଂ ଏକ ମୁଣ୍ଡବ୍ୟଥାରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି ।

ଦାସରାଜା ଏବଂ ତାଙ୍କ ପତ୍ନୀଙ୍କର ବାକ୍ୟବ୍ୟୟ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଅମାର୍ଜିତ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ପରିବେଶକୁ ଚାହିଁ ଏହି ଉଭୟ ଚରିତ୍ରର ସଂଳାପ ସଂଯୋଜନା କରାଯାଇଥିଲେ, ଅନ୍ତତଃ ଚରିତ୍ର ଦୁଇଙ୍କର ସୌକୁମାର୍ଯ୍ୟ ରକ୍ଷିତ ହୋଇପାରିଥାନ୍ତା । ନାଟକର ସଂଳାପ ଛନ୍ଦମୟୀ ଏବଂ ଆବେଗଧର୍ମୀ । ଅମିତ୍ରାକ୍ଷର ଛନ୍ଦରେ ଉଭୟ ଗଦ୍ୟ ଏବଂ ପଦ୍ୟର ଆବୃତ୍ତିଧର୍ମିତା ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ । ଲମ୍ବୋଦରର ଭାଷାରେ ଫକୀରମୋହନୀୟ ପ୍ରଭାବ ଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଯଥା: ‘ଲଢୁ ମଣ୍ଡା ମାଲଂ ମାଲଂ, ଗଣ୍ଡା ଗଣ୍ଡା ଭରିବି ଗାଲଂ” ଆଦି । ଇତ୍ୟବସରରେ ଆମର ଆଖି ଆଗରେ ନାଟି ଉଠେ ‘ଛ’ ମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ’ର ‘ଚମ୍ପା’ର ବେଶ ବର୍ଣ୍ଣନା ।

ଶାନ୍ତନୁ ଚରିତ୍ରର ଅସହାୟତାକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଚମତ୍କାର ଭାବରେ ପରିଷ୍କୃତ କରିଛନ୍ତି । ଆସକ୍ତି ଏବଂ ମମତାର ଦ୍ଵନ୍ଦ୍ଵରେ ଉକ୍ତ ଚରିତ୍ରଟି ଆହୁରି ମହାୟାନ ହୋଇ ଉଠିଛି । ସତ୍ୟବତୀଙ୍କର ମାନସିକ ଦ୍ଵନ୍ଦ୍ଵର ବିଶ୍ଳେଷଣ ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ଵିନୀକୁମାରଙ୍କର କ୍ରମୋନ୍ନତିର ସୂଚନା ବହନ କରିଛି । ପତିଭକ୍ତି ତଥା ଅତୀତର ପାପସୂଚିର ଦଂଶନ ସତ୍ୟବତୀଙ୍କୁ ବିବ୍ରତ କରି ପକାଇଛି । ଅଧ୍ୟାପକ ଦାସଙ୍କ ମତରେ- “ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣରେ ଏ ପ୍ରକାର ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ଵିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ବୋଧହୁଏ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରଥମ” । ୩୦ । ଅଭିନୟ ଉପଯୋଗୀ ବାତାବରଣ ସୃଷ୍ଟିରେ ନାଟ୍ୟକାର ବିଶେଷ ସଫଳ ହୋଇନାହାନ୍ତି । ଗଙ୍ଗାଙ୍କର ଆବିର୍ଭାବକାଳୀନ ଦୃଶ୍ୟ, ସତ୍ୟବତୀଙ୍କର ନୌକାଯାତ୍ରା ବ୍ୟାସଦେବଙ୍କର ଧ୍ୟାନରେ ଅତୀତକୁ ଅବଲୋକନ କରିବା ଇତ୍ୟାଦି ରଂଗମଞ୍ଚରେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବା କଷ୍ଟସାଧ୍ୟ । ‘ଭୀଷ୍ମ’ ନାଟକରେ ଗତାନୁଗତିକତାର ପ୍ରଲେପ ଦେଖାଯାଏ । ପାରଂପାରିକ କାହାଣୀର ପରିସର ଭିତରୁ ଅଶ୍ଵିନୀକୁମାର ଓହରି ଯାଇନାହାନ୍ତି । ତଥାପି ଆଦର୍ଶର ଅନୁବର୍ତ୍ତନରେ ସେ ସମସାମୟିକ ସ୍ଵାଧୀନାତ୍ମକତାରୁ ଯଥେଷ୍ଟ ଆଗରେ । ଡଃ. ସଚ୍ଚିଦାନନ୍ଦ ମିଶ୍ରଙ୍କ ମତରେ- “ଚରିତ୍ର ରୂପାୟନରେ, ରସ ବିକାଶରେ ଏବଂ ଶୈଳୀ ସଂଳାପରେ ବୌଦ୍ଧିକତାର ସ୍ପର୍ଶ ଅପେକ୍ଷା ଗତାନୁଗତିକତାର ପ୍ରଭାବ ଅଧିକ । ତଥାପି ଏହି ନାଟକର ଗଠନଗତ ଶିଳ୍ପ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ, ଭାଗବତ ଆଦର୍ଶ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଏବଂ ମାନବିକତାର ଅନୁଚିନ୍ତା ମଧ୍ୟରେ ନୂତନତାର ସ୍ଵାକ୍ଷର ବିଦ୍ୟମାନ” । ୩୧ ।

ବିୟୋଗାନ୍ତକ ନାଟକଟିର କାହାଣୀ ବେଶ୍ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହୋଇଥିବାରୁ ତାହା ତତ୍କାଳୀନ ଦର୍ଶକ ମାନଙ୍କର ହୃଦୟକୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରି ପାରିଥିଲା । ଭୀଷ୍ମଙ୍କର ଚରିତ୍ରବତ୍ତା, ସତ୍ୟବତୀଙ୍କର ସୁଦୂରପ୍ରସାରୀ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଏବଂ ଗଙ୍ଗାଙ୍କର ମାନବୀୟ ବ୍ୟବହାର ଅଶ୍ଵିନୀଙ୍କୁ ଅପ୍ରତିଦ୍ଵନ୍ଦୀ ସ୍ଵଷାର ଆସନ ପ୍ରଦାନ କରିଥିଲା । ଅଧିକାଂଶ ସ୍ଵଷାଙ୍କର ପ୍ରଥମ ରଚନାରୁ ହିଁ

ସେମାନଙ୍କ ଭବିଷ୍ୟତ ଜୀବନର ସୂଚନା ମିଳିଥାଏ । ଏଠାରେ ବଂଶଜାର ନାଟ୍ୟସମ୍ରାଟ ଗିରିଶ ଚନ୍ଦ୍ର ଘୋଷଙ୍କର ‘ଆଗମନୀ’କୁ ସ୍ମରଣ କରାଯାଇପାରେ । ‘ଆଗମନୀ’ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ହେଲେ ମଧ୍ୟ, ଏଇ ପ୍ରଥମ ରଚନାରୁ ହିଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ସମ୍ଭାବନାମୟ ସୁଦୂରପ୍ରସାରୀ ଭବିଷ୍ୟତର ସୂଚନା ମିଳିଥିଲା । ତିନଟି ଦୃଶ୍ୟ ସମ୍ବଳିତ ଏଇ ପୌରାଣିକ ନାଟିକାର ସଫଳତା ଉପରେ ଆଲୋଚିତ କରି ‘ବସୁଧାରା’ ମତ ଦେଇଥିଲେ “ଉମା ତାର ସ୍ବାମୀର ଅବସ୍ଥାର କଥା ସହଜ ଓ ସରଳ ଭାଷାୟ ଏମନ ଭାବେ ପ୍ରକାଶ କରେନା, ଯା ଶୁନେ ଦର୍ଶକ ଦେର ଚୋଖେର ସାମନେ ପ୍ରକୃତ ଦୃଶ୍ୟଟି ଭେଷେ ଉଠେ । ଗିରିଶ ଚନ୍ଦ୍ରର ପ୍ରଥମ ନାଟ୍ୟ ରଚନା ଏଖାନେଇ ସାର୍ଥକ ହେଉ ଉଠେ । ସମ୍ଭାବନା ସୁଦୂରପ୍ରସାରୀ ରୂପେ ହରଗୌରୀ ବନ୍ଦନାର ଭାଷାୟ ଆମରା ବଳତେ ପାରି- ‘ରଜତ ତରୁବରେ ହେମଲତିକା ହସି ବେଢ଼ିଲି ସାଦରେ” ୩୨ । ସକଳ ପ୍ରକାର ଚୂଟି ବିରୂପି ସତ୍ତ୍ୱେ ‘ଭୀଷ୍ମ’ ଦର୍ଶକ ସମାଜ ପାଇଁ ବେଶ୍ ସମ୍ଭାବନାମୟ ହୋଇପାରିଥିଲା । ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାର ସ୍ବାଦୁର ଆହରଣରେ କ୍ଲୁନ୍ତ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଅଶ୍ୱିନୀ ଆଶା ଏବଂ ଆଶ୍ୱାସନା ଦେଇପାରିଥିଲେ । ଭୀଷ୍ମ ମହାଯନ୍ତ୍ରର ସଫଳତା ହିଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ବିଜୟୀ କରିଥିଲା । ଏହିଠାରୁ ହିଁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କର ନାଟ୍ୟଜୀବନର ଅନେକଶତକ ପର୍ବ ।

ସାବିତ୍ରୀ (୧୯୧୭):

ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଅନ୍ୟତମ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ‘ସାବିତ୍ରୀ’ ୧୯୧୭ରେ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୁଏ । ଉକ୍ତ ନାଟକର ପ୍ରସ୍ତୁତି ସଂପର୍କରେ ସ୍ୱୟଂ ନାଟ୍ୟକାର କହନ୍ତି- “୧୯୧୭ ମସିହାରେ ବିଶ୍ୱବ୍ୟାପୀ ଯୁଦ୍ଧଜୟର ଉତ୍ସବ ପାଳିତ ହୁଏ ‘ଅଢ଼ାର ଡେ’ ନାମରେ । ତଦୁପଲକ୍ଷେ ଆନନ୍ଦ ଉତ୍ସବ ପାଇଁ ଏକ ନାଟକ ଲେଖି ଦେବାକୁ ପଡ଼ିଲା” ୩୩ । ଉକ୍ତ ନାଟକର ଅଭିନୟ ନେଇ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କୁ ବହୁକଷ୍ଟ ସହିବାକୁ ପଡ଼ିଥିଲା । ‘ଉଷା’ ଥିଏଟର ଭାଗିଯିବା ପରେ ଉଷାର ପୁରୁଣା ଅଭିନେତା ସାଧୁଚରଣ ଦଳବେହେରା, ଭୀମରାଓ ପ୍ରମୁଖଙ୍କୁ ନେଇ ଅଶ୍ୱିନୀ ଏକ ନୂଆ ଦଳ ଗଢ଼ି ‘ସାବିତ୍ରୀ’ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରିବାକୁ ସ୍ଥିର କରିଥିଲେ । ‘ରାଜାସୁରଥ’ ନାଟକରେ ଅଭିନୟ କରିବା ପାଇଁ ସାଧୁବାବୁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଦଳ ଛାଡ଼ି ଚାଲି ଯିବାରୁ ‘ସାବିତ୍ରୀ’ର ଅଭିନୟ କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ଧିମେଇ ଯାଇଥିଲା । ‘ରାଜାସୁରଥ’ ନାଟକ ‘ଅଢ଼ାର ଡେ’ରେ ବାସନ୍ତୀ ଥିଏଟର ତରଫରୁ ମୁନିସିପାଲିଟି ପଡ଼ିଆରେ ଏକ ଅସ୍ଥାୟୀ ରଂଗମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା । ତା’ର ମାସକ ପରେ ସେହି ପେଣ୍ଠାଳରେ ‘ସାବିତ୍ରୀ’ ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା ୩୪ ।

ମହାସତୀ ସାବିତ୍ରୀଙ୍କର ତ୍ୟାଗ, ନିଷ୍ଠାର ପଟାନ୍ତର ନାହିଁ । ନାଟ୍ୟକାର ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ଜଡ଼ବାଦ ଏବଂ ଅଧ୍ୟାତ୍ମବାଦର ଏକ ତୁଳନାତ୍ମକ ଚିତ୍ର ପ୍ରଦାନ କରି ଅଧ୍ୟାତ୍ମବାଦର ବିଜୟ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ଆତ୍ମିକ ଏବଂ ନାତ୍ମିକ ଭିତରେ ଥିବା ସୂକ୍ଷ୍ମ ପାର୍ଥକ୍ୟକୁ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିଛନ୍ତି ଏବଂ ପୌରାଣିକ ଆଦର୍ଶବାଦର ଭିତ୍ତିରେ ନାଟ୍ୟକାର

ଘୋଷଣା କରିଛନ୍ତି- “ଧର୍ମର ଜୟ.....ପାପର କ୍ଷୟ” ? ସମାଲୋଚକ ଶ୍ରୀ ବୀର କିଶୋର ଦାସଙ୍କ ମତରେ - “ବିଜ୍ଞାନ ଓ ଧର୍ମକୁ ସମାନ୍ତରାଳ ଗତିରେ ଚଳାଇବାକୁ ହେବ-ଏହାହିଁ ହେଉଛି ଏଥିରେ ପ୍ରଖ୍ୟାପିତ ନାଟକୀୟ ଆଦର୍ଶ” ।୩୫ ।

ପଞ୍ଚାଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ଏହି ନାଟକରେ ଯାତ୍ରାଶୈଳୀ ଅଖଣ୍ଡ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଛି । ଏହି ଅବଧୂ ଭିତରେ ପ୍ରାୟ ପ୍ରତ୍ୟେକ ପ୍ରାନ୍ତୀୟ ଭାଷାର ନାଟକ ଉଣା ଅଧିକେ ଯାତ୍ରା ନାଟକର ଆଜିକାଲି ସହିତ ଓଡ଼ିଆପ୍ରାନ୍ତ ଭାବେ ଜଡ଼ିତ । ବଂଗଳାର ରାଜକ୍ରିଷ୍ଣରାୟଙ୍କର ୧୮୭୫ରେ ରଚିତ ‘ପତିବ୍ରତା’ ନାଟକ ସାବିତ୍ରୀ-ସତ୍ୟବାନ କାହାଣୀକୁ ଆଧାର କରି ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲେ ହେଁ ତତ୍କାଳୀନ ବହୁଜନ ପ୍ରଶଂସିତ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀଠାରୁ ଏହା ଦୂରେଇଯାଇନି ।୩୬ । ହିନ୍ଦୀ ଭାଷାରେ କହ୍ନେୟା ଲାଲଙ୍କ ୧୮୯୭ରେ ରଚିତ ‘ଶୀଳ ସାବିତ୍ରୀ’ର ଆଦର୍ଶ ଚରିତ୍ର ମାନଙ୍କ ମୁହଁରେ ଲଘୁ ହାସ୍ୟରସ ଭରା ଶସ୍ତ୍ରା ସଂଳାପ ଦିଆଯାଇ ନାଟକର ମହତ୍ତ୍ୱକୁ କ୍ଷୁର୍ଣ୍ଣ କରାଯାଇଛି । ପୁନଶ୍ଚ ଲାଲା ଦେବରାଜଙ୍କ ୧୯୦୦ ମସିହାରେ ରଚିତ ‘ସାବିତ୍ରୀନାଟକ’ରେ ଯାତ୍ରାନାଟକର ପରୋକ୍ଷ ପ୍ରଭାବ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ । ଉକ୍ତ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ମହାଭାରତରୁ ଆସିଥିଲେ ହେଁ ନାଟ୍ୟକାର ଏଥିରେ କୌଣସି ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟାଇନାହାଁନ୍ତି । ମାତ୍ର ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର କଥାବସ୍ତୁର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣିଥିଲେ ହେଁ ଦେବରାଜ ଲାଲଙ୍କ ସାବିତ୍ରୀ ଚରିତ୍ରର ଆଦର୍ଶ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହେଇଥିବା ଅନୁମିତ ହୁଏ ।୩୭ ।

ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ‘ସାବିତ୍ରୀ’ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ପାଇଁ ମହାଭାରତ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଛନ୍ତି । ପୁରାଣର ଆଖ୍ୟାୟିକା ଅନୁସାରେ ରାଜା ଅଶ୍ୱପତି ତପସ୍ୟା ବଳରେ ସାବିତ୍ରୀଙ୍କୁ ନିଜର କନ୍ୟା ରୂପେ ପାଇଛନ୍ତି । ବିବାହ ଯୋଗ୍ୟା ହେବା ପରେ ରାଜା ନିଜ କନ୍ୟାର ମନଲାଖି ବରପାତ୍ର ନ ପାଇ ପତି ନିର୍ବାଚନ ଭାର କନ୍ୟା ଉପରେ ଛାଡ଼ି ଦେଇଛନ୍ତି । ଅନ୍ଧରାଜା ଦୁ୍ୟମତସେନଙ୍କ ପୁତ୍ର ସତ୍ୟବାନଙ୍କୁ ବରଣ କରିଥିବା ପ୍ରକାଶ କରିବା ସମୟରେ ଦେବର୍ଷି ନାରଦ ସେଥିରୁ ନିବର୍ତ୍ତାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି ସାବିତ୍ରୀକୁ । କାରଣ ବିବାହର ଏକ ବର୍ଷ ପରେ ସତ୍ୟବାନଙ୍କର ଅକାଳ ମୃତ୍ୟୁ ଘଟିବ । ତଥାପି ସାବିତ୍ରୀ ନିଜ ମତରେ ଅଟଳ ରହିଛି । ବିବାହ ଶେଷ ହୋଇଛି । ତାହୁଁ ତାହୁଁ ଏକବର୍ଷ ଅତୀତ ହୋଇଛି । ଅରଣ୍ୟ ଭିତରେ ସତ୍ୟବାନଙ୍କର ମୃତ୍ୟୁ ଘଟିଛି । ମାତ୍ର ସାବିତ୍ରୀର ତପସ୍ୟା ଜନ୍ମୁପତି ଯମଙ୍କ ନିକଟରୁ ତା’ର ସ୍ୱାମୀକୁ ଛଡ଼ାଇ ଆଣିପାରିଛି । ସତୀତ୍ୱର ଉତ୍କଳ ଆଲୋକ ନିକଟରେ ଯମରାଜ ନିଷ୍ତୁଜ ହୋଇ ପଡ଼ିଛନ୍ତି । ପୁରାଣର କଥାବସ୍ତୁ ଏତିକି । ମାତ୍ର ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ନାଟକରେ ଆଉ କିଛି ଦୂର ଆଗେଇ ଯାଇଛନ୍ତି । ନାଟକରେ ଦୃଶ୍ୟର ଅବତାରଣା ପାଇଁ ଦୁର୍ଜୟ ସିଂହ ଏବଂ ଗଜପତି ଚରିତ୍ରର ଅବତାରଣା କରିଛନ୍ତି । ତତ୍କାଳୀନ ଜନରୁଚିକୁ ଖାପ ଖୁଆଇବାକୁ ଯାଇ ଯୁଦ୍ଧ ବିଗ୍ରହ ଖଞ୍ଜି ଦେଇଛନ୍ତି ।

ସାବିତ୍ରୀ ଚରିତ୍ରକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ଅନ୍ୟ କୌଣସି ଚରିତ୍ର ଜୀବନ୍ତ ହୋଇନାହିଁ ।

ଦୁର୍ଦ୍ଦାନ୍ତ ସିଂହ ଏବଂ ଗଜପତି ଚରିତ୍ର ଦ୍ଵୟ ଦ୍ଵାରା ଦ୍ଵନ୍ଦ୍ଵର ଅବତାରଣା କରାଯାଇଛି । ଦ୍ଵ୍ୟମତସେନ ଏବଂ ଅଶ୍ଵପତି ଉଭୟ ରାଜା ଚରିତ୍ର ସାଧାରଣ ଗାଉଁଳା ଚରିତ୍ର ଭଳି ରୂପାୟିତ ହୋଇଛି । ସତ୍ୟବାନ ଚରିତ୍ରର ମହତ୍ତ୍ଵ ପ୍ରସ୍ତୁତିତ ହୋଇ ପାରିନି । ଶବର-ଶବରୁଣୀ ଆଦି ଚରିତ୍ରର ଆନନ୍ଦନ ଦ୍ଵାରା ଯାତ୍ରା ନିକଟରେ ଶିଳ୍ପବିଧିକୁ ସମ୍ମାନ ଦିଆଯାଇଛି । ଶସ୍ତ୍ରା ହାସ୍ୟବ୍ୟଙ୍ଗୀକ ଭୂଷଣ୍ ଦ୍ଵାରା ମନୋରଞ୍ଜନ ସମ୍ଭବ ହେଉଥିବାରୁ ନାଟ୍ୟକାର ଯୁଗ୍ମନୃତ୍ୟକୁ ନିଜ ସୃଷ୍ଟିର ଏକ ଉପାଦାନ ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛନ୍ତି ।

‘ସାବିତ୍ରୀ’ ନାଟକରେ ତେରଗୋଟି ସଙ୍ଗୀତ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଛି । ପାତ୍ରୋମୁଖୀ ସଂଳାପର ଘୋର ଅଭାବ ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଦୀର୍ଘ ସଂଳାପ ଏବଂ ସ୍ଵଗତୋକ୍ତି ନାଟକର ମର୍ଯ୍ୟାଦାକୁ କ୍ଷୁର୍ଣ୍ଣ କରିଛି । ହିନ୍ଦୀ ଭାଷାର ବିକଳ ବିଧୃତ ପ୍ରୟୋଗ ସଂଳାପ ଭାଗଟିକୁ ଦୁର୍ବଳ କରି ଦେଇଛି । ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଭାଷାର ଅସଂଯତ ପ୍ରୟୋଗ ସାଙ୍ଗକୁ ଶୈଳୀର କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଶୃଙ୍ଖଳା ନାହିଁ । ସାହିତ୍ୟିକ ଭାଷା ସହିତ ନିପଟ ଗାଉଁଳା ଭାଷାର ସୁମଧୁର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ ଘଟିଛି ନାଟକରେ । ସମଗ୍ର ନାଟକରେ ଦୈବବାଣୀ ଏକ ଗୁରୁତ୍ଵପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ଏହା ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟବିଧି ଅନୁଯାୟୀ ପରିକଳ୍ପିତ । ନେପଥ୍ୟରୁ ବାରମ୍ବାର ଉଚ୍ଚାରିତ ଏହି ଦୈବବାଣୀ ଅଲୌକିକତାକୁ ରୂପାୟନ କରୁଥିବା ବେଳେ ଅଭିନୟର ବାସ୍ତବରୂପ ଉପରେ ଆଞ୍ଚ ଆଣିଛି । ଜନୈକ ସମାଲୋଚକ ଏ ସଂପର୍କରେ ମତ ଦିଅନ୍ତି- “ସାବିତ୍ରୀ ନାଟକରେ ‘ତଥାସ୍ତୁ’ ‘ତଥାସ୍ତୁ’ ଏହି ଦୈବବାଣୀ ଶୁଣି ‘କାହାର ଆଶ୍ଵାସନା ବାକ୍ୟ ଏହି ? ବିବେକ ? ସାବିତ୍ରୀ ଏହିପରି କହିବା ଦ୍ଵାରା ଏହି ଶବ୍ଦଗୁଡ଼ିକ ଯେକୌଣସି ଅପାର୍ଥିବ ଅଶରୀରୀ ବ୍ୟକ୍ତିଦ୍ଵାରା ଉଚ୍ଚାରିତ ତାହାର ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦିଆଯାଇଛି (ସାବିତ୍ରୀ ପୃ: ୮୯) । ସାବିତ୍ରୀ ନାଟକରେ ଅନ୍ୟତ୍ର ଗଜପତି ମଧ୍ୟ ଦୈବବାଣୀ ଶୁଣି ମନ୍ତ୍ରସ୍ତ୍ର ହେବାର ବର୍ଣ୍ଣନା କରାଯାଇଛି । ଅଭିନୟ ସମୟରେ ଦୈବବାଣୀ ଗୁଡ଼ିକ ନେପଥ୍ୟରୁ ଉଚ୍ଚାରିତ ହେଉଥିବା ସ୍ଥଳେ ଏହିପରି ଇଙ୍ଗିତ ଦେବା ମଧ୍ୟ ନାଟକୀୟ ରୀତି ମଧ୍ୟରେ ପରିଗଣିତ” । ୩୮ ।

ନାଟକ ଭିତରେ ନାନା ପ୍ରକାର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟକର ଘଟଣାର ଉଦ୍ଘୋଷ କରାଯାଇ କୌତୁହଳ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଛି । ଯଜ୍ଞାଗ୍ନି ମଧ୍ୟରୁ ସାବିତ୍ରୀ ଆବିର୍ଭୂତ ହେବା, ଦୁର୍ଦ୍ଦାନ୍ତ ସିଂହ ଲତା ଗହଳରେ ଦଗ୍ଧ ହେବା, ସତ୍ୟବାନ ତାକୁ ଅର୍ଦ୍ଧଦଗ୍ଧ ଅବସ୍ଥାରେ ଉଦ୍ଧାର କରିବା, ସୁଦାମା ସତ୍ୟବାନଙ୍କୁ ଆକ୍ରମଣ କରୁଥିବା ସମୟରେ ଭୀଳମାନଙ୍କର ଆକ୍ରମଣର ସମ୍ମୁଖୀନ ହେବା, ସାବିତ୍ରୀ ଲତୁ ଖାଇବାକୁ ଉଦ୍ୟତ ହେଲାବେଳେ ଲାଲା ତା’ ହାତରୁ ଛଡ଼ାଇ ନେଇ ଖାଇବା, ଦୁର୍ଦ୍ଦାନ୍ତ ସତ୍ୟବାନକୁ ଆଘାତ କରିବାକୁ ଅଗ୍ରସର ହେଲାବେଳେ ସୈନ୍ୟମାନଙ୍କ ଛୁରୀକାଘାତରେ କ୍ଷତ ବିକ୍ଷତ ହେବା, ଜଙ୍ଗଲ ମଧ୍ୟରେ ହଠାତ୍ ଅଗ୍ନି ପ୍ରଜ୍ଵଳିତ ହୋଇ ଉଠିବା, ଗଜପତି ଲୁକ୍କାୟିତ ଭାବରେ ଅଶ୍ଵପତିଙ୍କୁ ଛୁରୀକାଘାତ କରିବା ପାଇଁ ଅଗ୍ରସର ହେଲାବେଳେ ରାଣୀଙ୍କ ଦ୍ଵାରା ଆଘାତ ପାଇବା, ରାଜା ଦ୍ଵ୍ୟମତସେନ ହଠାତ୍

ନିଜର ଚକ୍ଷୁ ଫେରି ପାଇବା ଇତ୍ୟାଦିର ଆକସ୍ମିକ ସଂଯୋଜନ ଅବାସ୍ତବତାର ପ୍ରତୀତି ଆଣେ । ଯାତ୍ରା ନାଟକର ପ୍ରଭାବରେ ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକର ବାରମ୍ବାର ପ୍ରବେଶ ପ୍ରସ୍ଥାନ ଦର୍ଶକର ଧୈର୍ଯ୍ୟ ଚ୍ୟୁତି ଘଟାଇଥାଏ । ସାବିତ୍ରୀର ବିବାହ ବେଳେ ଅଶ୍ୱପତିଙ୍କ ରୋଦନ ଏବଂ କନ୍ୟାବିଦାୟ ବେଳେ ତାଙ୍କର ପ୍ରଳାପ ଅତିମାତ୍ରାରେ ଅବାସ୍ତବ ବା ଶୁଦ୍ଧିକରୁ ହୋଇପଡ଼ିଛି ।

ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଆଦର୍ଶର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ସତୀତ୍ୱରେ ତେଜ, ଧର୍ମର ଜୟ, ବସ୍ତୁବାଦୀ ମନର ସଂଶୟ, ନିଷ୍ଠା ଏକାଗ୍ରତାର ବିଜୟ ଇତ୍ୟାଦିକୁ ବହନ କରି ‘ସାବିତ୍ରୀ’ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାରଙ୍କର ଏକ ମହାନ ସାର୍ଥକ ସୃଷ୍ଟିରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି ।

ଜାନକୀ (୧୯୫୨):-

ଭାରତର ପ୍ରତ୍ୟେକ ପ୍ରାନ୍ତୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ ‘ପୁରାଣ’ର ପ୍ରଭାବ ଏବଂ ପ୍ରଭୁତ୍ୱ ଅପ୍ରତିହତ । ‘ରାମାୟଣ’ର ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଆବେଦନ ସୁଦୂରପ୍ରସାରୀ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ସାମାଜିକ ମୂଲ୍ୟ ଜନଜୀବନକୁ ମୂଲ୍ୟବାନ ଖୋରାକ୍ ଯୋଗାଇ ଆସିଛି । ରାମାୟଣର ଆଦର୍ଶ, ରାମଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କର ପ୍ରଜାନୁରାଗ, ସତୀ ସୀତାଙ୍କର ନିଃସ୍ୱାର୍ଥ ତ୍ୟାଗ ଯୁଗ ଯୁଗ ଧରି ମାନବ ଜୀବନକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରି ଆସିଛି । ସର୍ବୋପରି ଜାନକୀଙ୍କର ଆତ୍ମୋତ୍ସର୍ଗ ତଥା ନାରୀ ଜୀବନର ଅଶୁଳ୍ଲ କାହାଣୀ ସମାଜରେ କେବଳ ନାରୀ ଜୀବନର ଗୋଟାଏ ସଂଗୁପ୍ତ ବେଦନାକୁ ପ୍ରକାଶ କରୁନାହିଁ, ତତ୍ସହିତ ଗୋଟାଏ ଅବହେଳିତ ଆତ୍ମାର ଲାଞ୍ଛନାକୁ ଅଙ୍କୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରୁଛି । ଅଶ୍ୱିନୀ ସୀତାଙ୍କର ଜୀବନର କରୁଣ ଇତ୍ତାହାରକୁ ରୂପ ଦେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ବ୍ୟକ୍ତି ଓ ରାଷ୍ଟ୍ର ମଧ୍ୟରେ ଥିବା ଆଦର୍ଶକୁ ପ୍ରଖ୍ୟାପନ କରିଛନ୍ତି । ‘ଜାନକୀ’ ନାଟକରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ଯୁଗର ପ୍ରେରଣା, ଜାତୀୟ ପରଂପରା ତଥା ମନସ୍ତାତ୍ମିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । ୩୯ । ଜାନକୀ ଚରିତ୍ର ଭିତରୁ ଲୋକଶିକ୍ଷାର ମହତ ଉପାଦାନ ନାଟ୍ୟକାର ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି ।

ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ‘ଜାନକୀ’ ରଚନା କଲାବେଳକୁ ଭାରତୀୟ ତଥା ଉତ୍କଳୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ ରାମାୟଣର ଜାନକୀ ଚରିତ୍ରକୁ ନେଇ ଅନେକ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଗଲାଣି । ‘ଉତ୍ତର ରାମଚରିତ’ ହିଁ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ଉପରେ ଅଖଣ୍ଡ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିସାରିଛି । ଅଶ୍ୱିନୀ ‘ଜାନକୀ’ ରଚନା କରିବା ପୂର୍ବରୁ ବହୁ ନାଟକ ପାଠ କରିବାର ସୁଯୋଗ ପାଇଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ଆଗରେ ଥିଲା ବଂଗଳାର ଦ୍ୱିଜେନ୍ଦ୍ରଲାଲ ରାୟଙ୍କର ୧୯୦୨ ରେ ରଚିତ ଗୀତି ଛନ୍ଦଧର୍ମୀ ନାଟକ ‘ସୀତା’, ହିନ୍ଦୀର ପଣ୍ଡିତ ଜ୍ଞାନୀ ପ୍ରସାଦ ମିଶ୍ରଙ୍କ ୧୮୯୫ ରେ ରଚିତ ନାଟକ ‘ସୀତା ବନବାସ’, ଓଡ଼ିଆର ପଣ୍ଡିତ ଗୋପୀନାଥ ନନ୍ଦଙ୍କ ରଚିତ ‘ସୀତାବନବାସ’ (୧୯୦୭), ‘ରାମାଶ୍ୱମେଧ’ (୧୯୦୫) ପଣ୍ଡିତ ମୃତ୍ୟୁଞ୍ଜୟ ରଥଙ୍କ ‘ଉତ୍ତର ରାମଚରିତ’, ଦାଶରଥୀ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ ‘ସୀତାବନବାସ’ (୧୯୨୮) ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ । ଏତଦ୍ବ୍ୟତିତ ଅଶ୍ୱିନୀ ଆଖ୍ୟାନ ଭାଗ ପାଇଁ ଭବଭୂତିଙ୍କ ‘ଉତ୍ତର ରାମଚରିତ’ ଓ ବାଲ୍ମୀକିଙ୍କ ‘ରାମାୟଣ’

ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଛନ୍ତି । ସ୍ୱଭାବ କବି ଗଙ୍ଗାଧର ମେହେରଙ୍କ ‘ତପସ୍ୱିନୀ’ କାବ୍ୟରୁ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାର ଅନୁପ୍ରେରଣା ଲାଭ କରିଛନ୍ତି । ବାଲ୍ମୀକି ରାମାୟଣ ଏବଂ ଉତ୍ତର ରାମଚରିତର ଏକ ତୁଳନାତ୍ମକ ଚିତ୍ର ପ୍ରଦାନ କରି ତ. ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ କହନ୍ତି “ରାମାୟଣରେ ବାଲ୍ମୀକି ଆଶ୍ରମରେ ସୀତାଙ୍କର ଅବସ୍ଥାନ ଏବଂ ଯେଉଁ ଘଟଣାରେ ରାମ ସୀତାଙ୍କର ମିଳନ ହେବା ପରେ ସୀତାଙ୍କର ପାତାଳ ପ୍ରବେଶ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି । ଉତ୍ତର ରାମଚରିତରେ ତାହା ହୋଇନାହିଁ । ଏଥିରେ ସୀତାଙ୍କର ପାତାଳ ପ୍ରବେଶ ପରେ କୁହ ଲବ ରାମଙ୍କ ବାହିନୀ ସହିତ ଯୁଦ୍ଧ କରିଛି ଏବଂ ତା’ପରେ ପୁନର୍ମିଳନର ବ୍ୟବସ୍ଥା ହୋଇଛି । ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ବାଲ୍ମୀକିଙ୍କର ଅନୁସରଣରେ ପ୍ରଥମେ ଆଶ୍ରମ ଠାରେ ରାମ-ସୀତାଙ୍କର ମିଳନ ଘଟାଇଛନ୍ତି ଏବଂ ପରେ ଅଯୋଧ୍ୟାରେ ସୀତାଙ୍କର ପାତାଳ ପ୍ରବେଶ ଘଟିଛି । ବାଲ୍ମୀକି ରାମଙ୍କୁ ବୀର ସୁଲଭ ଦୃଢ଼ତାରେ ନିର୍ମାଣ କରିଥିବା ସ୍ଥଳେ ଭବଭୂତିଙ୍କ ରାମ ନିତାନ୍ତ ଭାବପ୍ରବଣ ଏବଂ କୋମଳ ସ୍ୱଭାବ ବିଶିଷ୍ଟ ହୋଇଛନ୍ତି” ୧୪୦ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ରାମ ବ୍ୟକ୍ତି ଓ ରାଷ୍ଟ୍ର ମଧ୍ୟରେ ଏକ ସଂଯୋଗ ସେତୁ ଭଳି କାର୍ଯ୍ୟ କରିଛନ୍ତି । ସେ ହେଉଛନ୍ତି ପରଂପରାର ଉପଯୁକ୍ତ ଦାୟାଦ । ଐତିହ୍ୟକୁ ସେ ସମ୍ମାନ ଜଣାଇବାରେ ଆଗଭର । ଦ୍ୱିଜେନ୍ଦ୍ର ଲାଲ ଏବଂ ଭବଭୂତିଙ୍କ ‘ରାମ’ ଭଳି ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ରାମ ଭାବପ୍ରବଣ ନୁହଁନ୍ତି । ବାଲ୍ମୀକିଙ୍କ ଆଦର୍ଶରେ ନାଟ୍ୟକାର ରାମ ଚରିତ୍ରକୁ ଗଢ଼ିଛନ୍ତି । କର୍ତ୍ତବ୍ୟର ଅନୁରୋଧରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ବା ବାଲ୍ମୀକିଙ୍କର ରାମ ସୀତାଙ୍କୁ ତ୍ୟାଗ କରୁଥିବା ବେଳେ ଦ୍ୱିଜେନ୍ଦ୍ରଲାଲ ରାୟଙ୍କର ଏହି ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ଉପରେ ମତାମତ ଦେଇ ଜନୈକ ସମାଲୋଚକ କହନ୍ତି- “ଦ୍ୱିଜେନ୍ଦ୍ର ଲାଲ ପୌରାଣିକ କାହାଣୀର ଅବଲମ୍ବନରେ ତିନଟି ନାଟକ ରଚନା କରିଯାଇଛନ୍ତି-ପାଷାଣୀ (୧୯୦୦) ସୀତା (୧୯୦୮), ଭୀଷ୍ମ (୧୯୧୪) । ଏହି ତିନଟି ନାଟକରେ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଭାବରସ ଓ ଭକ୍ତିରସର ପ୍ରସ୍ତୁତନ ପାଇଁ ଯଥେଷ୍ଟ ଅବକାଶ ଥିଲା । କିନ୍ତୁ ନାଟ୍ୟକାର ସେ ଦିଗରେ ଅଗ୍ରସର ନ ହୋଇ ଆଧୁନିକ କାଳୀନ ଯୁକ୍ତିବାଦ ଓ ବିଚାର ପରାୟଣତାକୁ ହିଁ ଅଧିକ ସମ୍ମାନ ଦେଇଛନ୍ତି । ଯୁଗୋଚିତ ଚିନ୍ତାର ଆଲୋଚନାରେ ସେ ପୁରାଣ କାହାଣୀର ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିଛନ୍ତି । ରାମାୟଣ, ମହାଭାରତ ପୁରାଣ ଆଦିରେ ଅଲୌକିକତାର ସ୍ଥାନ ଯଥେଷ୍ଟ, କିନ୍ତୁ ଦ୍ୱିଜେନ୍ଦ୍ରଲାଲ ତାଙ୍କ ନାଟକରେ ଏହି ଅଲୌକିକ ଘଟଣା ମହାତ୍ମ୍ୟକୁ ବର୍ଜନ କରିଛନ୍ତି । ଏହା ତାଙ୍କର ଆଧୁନିକ କାଳୀନ ବିଚାରବାଦର ପରିମାର୍ଜିତ ଯୁକ୍ତିନିଷ୍ଠ ମନର ପରିଚାୟକ । ଅଲୌକିକତା ପ୍ରତି ସ୍ପଷ୍ଟ ଏହି ବିମୁଖତା ହିଁ ଦ୍ୱିଜେନ୍ଦ୍ର ଲାଲଙ୍କୁ ସମ ସାମୟିକ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ମାନଙ୍କଠାରୁ ପୃଥକ୍ କରି ଡୋଳିଛି” ୧୪୧ ।

ସତୀ ସୀତାଙ୍କର କରୁଣ ଜୀବନର କାହାଣୀ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କୁ ‘ଜାନକୀ’ ରଚନା ପାଇଁ ପ୍ରେରଣା ଯୋଗାଇଛି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ସୀତା ଆଧୁନିକ ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନା ପ୍ରଣୋଦିତ । ସେ ବିପ୍ଳବିଣୀ । ତାଙ୍କର ଆହ୍ୱାନ ଭିତରେ ଆତ୍ମଗୋପନ କରିଛି ବିଦ୍ରୋହର ଅଗ୍ନିସ୍ଫୁଲିଙ୍ଗ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ସୀତା ପୁରୁଷ ପ୍ରଧାନ ସମାଜର ପ୍ରଚଣ୍ଡ ହସ୍ତକ୍ଷେପକୁ ବିରୋଧ କରିଛନ୍ତି । ସେ ମଧ୍ୟ ଘୋଷଣା କରିପାରନ୍ତି- “ଛାତ୍ର ସେ ତୋଷଣ ନାତି, ନୀତିକାର ନର । ନାରାଦ୍ୟୁଥା, ନାରୀପ୍ରାଣ କି ବୁଝିବ ନର ! ଶୈଶବେ ପିତାର ଘରେ ବନ୍ଦିନୀ ଯେ ନାରୀ, ଯୌବନେ ପତିରେ ହସ୍ତେ ଖୁଆଲ ଖେଳନା । ମାତା ଯେବେ ଭାଗ୍ୟେ ତା’ର ସନ୍ତାନ ଲାଞ୍ଜନା, ସବୁରି ଉପରେ, ନାରୀ ହେଲେଟି ସୁନ୍ଦରୀ, ଓଃ ମାତା.....!” ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କର ଏ ଆବେଗବାସ୍ତବ ସଂଳାପ ଭିତରେ ରହିଛି ନାରୀ ସମାଜ ପ୍ରତି ସମବେଦନା । ନାରୀ ସମାଜ ଉପରେ ହେଉଥିବା ଅକଥନୀୟ ଅତ୍ୟାଚାରକୁ ନାଟ୍ୟକାର ‘ସୀତା’ ମାଧ୍ୟମରେ ବିରୋଧ କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାର ସ୍ପଷ୍ଟ କରିଦେବାକୁ ଚାହାଁନ୍ତି ଯେ ନାରୀ ଆଉ ଦୁର୍ବଳା ନୁହେଁ । ସେ ସ୍ୱାଧୀନ, ତାର ଗୋଟାଏ ମନ ଅଛି, ହୃଦୟ ଅଛି ଏବଂ ସର୍ବୋପରି କିଛିଟା ନୈତିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ମଧ୍ୟ ଅଛି ।

‘ଜାନକୀ’ରେ ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ରର ଅବତାରଣାରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ବିଶେଷ କିଛି ନୂତନତ୍ୱ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ ନାହିଁ । ନାଟ୍ୟକାର ରାମାୟଣର ବଶିଷ୍ଠଙ୍କୁ ଏଠାରେ ପୁରୋହିତ ସମାଜର ପ୍ରତିନିଧି ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ଅବଶ୍ୟ ଏହା ବଂଶଜାର ନାଟ୍ୟକାର ଦ୍ୱିଜେନ୍ଦ୍ରଲାଲଙ୍କ ପ୍ରଭାବରେ ସମ୍ଭବ ହୋଇଛି । ଧୋବା ଧୋବଣୀ, କେମ୍ପା ଆଦି ଚରିତ୍ର କେବଳ ଶସ୍ତ୍ରା ହାସ୍ୟରସ ପାଇଁ ଅଭିପ୍ରେତ ।

ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀ ଜାନକୀ ରଚନା କଲା ବେଳକୁ ଅର୍ଥାତ୍ ୧୯୫୨ ବେଳକୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ନାନା ପ୍ରକାର ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ଆରମ୍ଭ ହୋଇଗଲାଣି । ଅଙ୍କ, ଦୃଶ୍ୟ ବିଭାଜନ ପ୍ରଭୃତି ଆଜିକାଲିରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସାଧୁତ ହେଲାଣି । ତେଣୁ ‘ଅଶ୍ୱିନୀ’ ଜାନକୀ ନାଟକକୁ ତିନଟି ଅଙ୍କରେ ବିଭକ୍ତ କରି ଦୃଶ୍ୟଗୁଡ଼ିକୁ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ପରିସର ଭିତରେ ସୀମାବଦ୍ଧ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ଏଥିରେ ଅତୀତ ଭଳି ଯୁଦ୍ଧର ଘନଘଟା ନାହିଁ କିମ୍ବା ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ସଂଗ୍ରାମ ନାହିଁ । ଯାହା ଘଟିଛି, ସମସ୍ତ ହିଁ ନେପଥ୍ୟରେ । ନାଟକର ଦୃଶ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ପରସ୍ପର ସହିତ ସମ୍ବନ୍ଧୀୟ । ଜାନକୀରେ ଅମ୍ବିତାକ୍ଷର ଛନ୍ଦର ମଧ୍ୟ ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଛି । ପୂର୍ବର ନାଟକଗୁଡ଼ିକଠାରୁ ଜାନକୀର ଭାଷା କେତେକାଂଶରେ ସରଳ ଏବଂ ଭାବୋଦ୍ଧାପକ ହୋଇପାରିଛି । ନାଟକର ଛତ୍ରେ ଛତ୍ରେ ଗୀତି ଛନ୍ଦର ଆବରଣ ତଳେ ଏକ ଅପୂର୍ବ କାବ୍ୟିକତାର ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ହାତରେ ରାମ ଓ ସୀତାଙ୍କର ମାନସିକ ପ୍ରଚ୍ଛଦପଟ ଉନ୍ମୁକ୍ତ ହୋଇଯାଇଛି ସୁନ୍ଦର ଭାବରେ । ନାରୀ ପ୍ରଗତିର ସ୍ୱରକୁ କୌଶଳରେ ସହିତ ଅଶ୍ୱିନୀ ଖଞ୍ଜି ଦେଇଛନ୍ତି ସୀତା ଚରିତ୍ର ଭିତରେ । ନାରୀର ପବିତ୍ର ସାମାଜିକ ଭାବମୂର୍ତ୍ତି ଉପରେ ନାଟ୍ୟକାର ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି । ଉକ୍ତ ନାଟକର ଅଙ୍ଗସଙ୍ଗାଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ପ୍ରତ୍ୟେକ ବିଭବରେ ଆଧୁନିକତାର ରୂପ ରହିଛି ।

‘ଜାନକୀ’ ନାଟକକୁ ଅଧିକ ରସାଳ କରିବାକୁ ଯାଇ ନାଟ୍ୟକାର ଏଥିରେ କେତେକ ଜଗତ୍‌ମାଳିକୁ ସ୍ଥାନ ଦେଇଛନ୍ତି, ଯଥା:- ପଥ ପଚାରି ପିତା ଘର ଯିବ ଆଉ

ଅଯୋଧ୍ୟା ମନ ନ କରିବ, ତୁଚ୍ଛାକୁ ଏତେ ମୁଦି ନାହିଁ ଗୋଡ଼ କଟାଡ଼ୁ କେତେ, ନ ଦେଖିଲା ପୁଅ ଦେଖ କଇଁଛ କାଢ଼ିଛି ବେକ, ଲବ କୁଶ ଦୁହେଁ ଯାଆଁଲା ଭାଇ ସାନ ବଡ଼ ବାରି ହୁଅଇଁ ନାହିଁ ଇତ୍ୟାଦି । ନାଟକରେ ଧାଙ୍ଗଡ଼ା ଧାଙ୍ଗଡ଼ାଙ୍କର ଯୁଗ୍ମ ନୃତ୍ୟ ଗ୍ରାମ୍ୟ ପରିବେଶକୁ ସୁନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ସେମାନଙ୍କ ମୁହଁରେ ଦିଆ ଯାଇଥିବା ଆଞ୍ଚଳିକ ଭାଷା (ସମ୍ବଲପୁରୀ) ପରିବେଶର ଗୁରୁତ୍ବକୁ ଆହୁରି ବଢ଼ାଇ ଦେଇଛି । ଶତ୍ରୁଘ୍ନ ଏବଂ ଉର୍ମିଳାର କଥୋପକଥନର ଭାଷା ଓଡ଼ିଶାର ଗ୍ରାମ୍ୟ ସଂସ୍କୃତିର କମ୍ବୋମାନ ପରିବେଶକୁ ମନେ ପକାଇଦିଏ । ଆଦିବାସୀ ବସ୍ତିନିବାସୀ ପରିବାର ମାନଙ୍କର ଉନ୍ନତି ପାଇଁ ସୀତା ଗୁହକକୁ ଯେଉଁ ଭାବରେ ନିର୍ଭର ଯୋଗ୍ୟ ପ୍ରତିଶ୍ରୁତି ଦେଇଛନ୍ତି । ସେଥିରୁ ଆଧୁନିକ ଗଣତାନ୍ତ୍ରିକ ଶାସନ ପଦ୍ଧତିର ସୂଚନା ମର୍ମିରିତ ହୋଇ ଉଠେ । ବର୍ତ୍ତମାନର ବ୍ୟବସ୍ଥାପକମାନଙ୍କ ଭଳି ସୀତା ମଧ୍ୟ ଗୁହକକୁ ସାନ୍ତ୍ବନା ଦେଇଛନ୍ତି - “ଆଛା ଗୁହକ ! ମୁଁ ରାଜାଙ୍କୁ ଜଣେଇ ଲୋକଶିକ୍ଷାର ବ୍ୟବସ୍ଥା ଶୀଘ୍ର କରୁଛି । ଶିକ୍ଷାର ଆଲୋକ ବିନା କାହାରି କୁସଂସ୍କାର ଦୂର ହେବ - ଏହା ଅସମ୍ଭବ ।”

ଅଶ୍ବିନୀକୁମାର ତାଙ୍କର ‘ଜାନକୀ’କୁ ସାମାଜିକ ନାଟକର ଛାଞ୍ଚରେ ପକାଇବାକୁ ଯେତେ ଚେଷ୍ଟା କଲେ ମଧ୍ୟ ତାହା ଅବାସ୍ତବତାର ବାତାବରଣଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇ ପାରିନି । ପର୍ବତ ଗୁମ୍ଫାର ବ୍ୟାଘ୍ର ଗର୍ଜନରେ ଗିରିବନ ଥରି ଉଠିବା, ବ୍ୟାଘ୍ର ଭୟରେ ସୀତା ବଟବୃକ୍ଷର ଶିଅ ଭାବି ସର୍ପକୁ କୁଣ୍ଡାଇ ଧରିବା, ବସୁଧା ପାଟିଗଲା ପରେ ସୀତା ତା’ ଭିତରକୁ ଲମ୍ପ ପ୍ରଦାନ କରିବା ଏବଂ ପୁନଶ୍ଚ ବିଭକ୍ତ ବସୁଧା ଏକ ହୋଇଯିବା, ରାଜଲକ୍ଷ୍ମୀଙ୍କ ସ୍ମରଣ ମାତ୍ରକେ ‘ଆଲୋକକୁମାରୀ’ ଅବିଳମ୍ବେ ଉପସ୍ଥିତ ହେବା, ଧ୍ୟାନ ବଳରେ ବାଲ୍ମୀକି ଅଯୋଧ୍ୟାର ସମସ୍ତ ଘଟଣା ଅବଗତ ହେବା ଇତ୍ୟାଦି ଘଟଣା ଯୁକ୍ତୋତ୍ତର ବୈଜ୍ଞାନିକ ଯୁଗର ମଣିଷ ନିକଟରେ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଅବାସ୍ତବ ମନେହୁଏ ।

ସ୍ବଳ୍ପ ଦୋଷ ତୃଟି ସତ୍ତ୍ବେ ଆମକୁ ନିଃସନ୍ଦେହରେ ସ୍ବାକାର କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ ଯେ ‘ଜାନକୀ’ ଅଶ୍ବିନୀ କୁମାରଙ୍କର ମାର୍ଜିତ, ରୁଚି ସଂପନ୍ନ ତଥା ଆଧୁନିକ ମନର ଏକ ମନ୍ମଥ ପରିପ୍ରକାଶ ।

ଚଣ୍ଡାଲୁଣୀ (୧୯୪୬):

୧୯୪୬ ରେ ରଚିତ ଏବଂ ୧୯୫୧ ରେ ପ୍ରକାଶିତ ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କର ନାଟକ ‘ଚଣ୍ଡାଲୁଣୀ’ ପୁରାଣ ବା ଉପପୁରାଣ ଉପରେ ନିର୍ଭର ନକରି ବଳରାମ ଦାସଙ୍କ ‘ଲକ୍ଷ୍ମୀପୁରାଣ’ ଉପରେ ଆଧାରିତ । ଉତ୍କଳର ପୁରପଲ୍ଲୀରେ ବହୁଳ ଭାବେ ପ୍ରଚାରିତ ଏବଂ ପ୍ରସାରିତ ମାଣବସା ବା ଲକ୍ଷ୍ମୀପୂଜାର କାହାଣୀଟି ତତ୍କାଳୀନ ଦର୍ଶକ ମାନଙ୍କ ଉପରେ ବେଶ୍ ପ୍ରଭାବ ପକାଇ ପାରିଥିଲା । ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା ‘ଏ’ ଗ୍ରାମ୍ ଦ୍ବାରା ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିବା ‘ଚଣ୍ଡାଲୁଣୀ’ ନାଟକର ଅଭିନୟ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଯଥେଷ୍ଟ ସୁଖ୍ୟାତି ଆଣି ଦେଇଥିଲା ।

“ପୁରୁଷର ଦର୍ପମୟ ଆସ୍ବର୍ଜ୍ଜା ଆଗରେ ନାରୀର ଶାନ୍ତ ସୁନ୍ଦର, ସ୍ନେହ ସ୍ମିରଣ

ଶକ୍ତିର ଉତ୍କର୍ଷ ଦେଖାଇବା” ୧୪୨ । ଯେମିତିକି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଅଶ୍ୱିନୀ ବିଷୟ ନିର୍ବାଚନରେ କିଛିଟା ସ୍ୱତନ୍ତ୍ରତା ଅବଲମ୍ବନ କରିଥିଲେ ହେଁ ତାଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ମୀନାରାୟଣ ବଚନିକା ଓଡ଼ିଆ ଜାତିର ସାମାଜିକ ଜୀବନର ଏକ ଅବିଚ୍ଛେଦ୍ୟ ଅଙ୍ଗରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି । ଡଃ ମାୟାଧର ମାନସିଂହଙ୍କ ମତରେ ଲକ୍ଷ୍ମୀପୁରାଣ ବା “ଏହି କ୍ଷୁଦ୍ର ସୁଆଙ୍ଗ ହିଁ ଓଡ଼ିଶାର ଜାତୀୟ ଜୀବନରେ ମାର୍ଗଶୀର ମାସ ଗୁରୁବାର ପୂଜାକୁ ଏପରି ସର୍ବବ୍ୟାପ୍ତ ଅନୁଷ୍ଠାନ ରୂପେ ଠିଆ କରାଇ ପାରିଛି” ୧୪୩ ।

‘ଲକ୍ଷ୍ମୀପୁରାଣ’ ଏବଂ ‘ଚଣ୍ଡାଲୁଣୀ’ର ଆବେଦନ ଏକ ଓ ଅଭିନ୍ନ । ପରିବେଷଣରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ସାମାନ୍ୟ ଭିନ୍ନତା ପ୍ରତୀୟମାନ ହୁଏ । ଶ୍ରୀୟା ଚଣ୍ଡାଲୁଣୀ ଦ୍ୱାରରେ ଉଭା ହୋଇଥିବାରୁ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଜଗନ୍ନାଥ କର୍ତ୍ତୃକ ଭର୍ତ୍ସିତ ଏବଂ ବିତାଡ଼ିତ ହୋଇଛନ୍ତି । ଲକ୍ଷ୍ମୀଙ୍କ ଅଭିଶାପରେ ଜଗନ୍ନାଥ-ବଳଭଦ୍ର ଚରମ ଦୁର୍ଦ୍ଦଶାର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୋଇଛନ୍ତି । ଶେଷରେ ନିଜର ଭୁଲ୍ ସ୍ୱୀକାର କରି ଯୁଗଯୁଗର ସାମାଜିକ ବାନ୍ଧବ ଯୁଗ୍ୟ ଜାତିପ୍ରଥାକୁ ଉଠାଇ ଦେଇଛନ୍ତି । ନାରୀ-ପୁରୁଷ ମଧ୍ୟରେ ମୁଣ୍ଡଟେକିଥିବା ପାରଂପାରିକ ପାର୍ଥକ୍ୟକୁ ଦୂର କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ବିଶ୍ୱପ୍ରୀତିକୁ ଅଙ୍ଗୀକାର କରି ନେଇଛନ୍ତି । ନାଟକରେ ଏହି ସାମାଜିକ ବୈଷମ୍ୟକୁ ଦୂରୀଭୂତ କରବା ପାଇଁ ନାରଦ ଲକ୍ଷ୍ମୀଙ୍କୁ ଅନୁରୋଧ କରିଛନ୍ତି ଏବଂ ଅପରପଟେ ଲକ୍ଷ୍ମୀଙ୍କର ଶ୍ରୀୟା ଚଣ୍ଡାଲୁଣୀ ଘରେ ଆବିର୍ଭାବକୁ ବଳରାମଙ୍କ ଶୁଚିଗୋଚର କରାଇ ଝଡ଼ର ସୂତ୍ରପାତ କରାଇଛନ୍ତି । ନାଟକୀୟ ଦୃଶ୍ୟର ଅବତାରଣା କରିବାରେ ନାରଦ ହିଁ ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି ।

ଚଣ୍ଡାଲୁଣୀ ଘରେ ବିଜେ କରି ମହାଲକ୍ଷ୍ମୀ ଚଣ୍ଡାଲୁଣୀର ସମସ୍ତ କାର୍ଯ୍ୟଶେଷ କରିବା, ‘ଚଣ୍ଡାଲୁଣୀ’ ଶବ୍ଦର ଉଚ୍ଚାରଣ ମାତ୍ରକେ ପ୍ରଳୟଙ୍କରୀ ଝଡ଼ର ସୃଷ୍ଟିହେବା, ଚଣ୍ଡାଲୁଣୀ ଶ୍ରୀୟା ଜଗନ୍ନାଥ-ବଳଭଦ୍ରଙ୍କୁ ଖୁଆଇବାକୁ ଯାଇ ଖାଦ୍ୟ ଦେଇ ନ ପାରିବା, ପବନରେ ଗୁଡ଼ିଆ ସାହୁର ଖଇ ଉଡ଼ିଯିବା, ଲକ୍ଷ୍ମୀଙ୍କର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖିବା, ନୋଳିଆଣୀ ରୂପରେ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଜଳଝରୀ ଘେନି ଜଗନ୍ନାଥ-ବଳଭଦ୍ରଙ୍କୁ ଜଳଦାନ କରିବା, ଦୁଇଭାଇଙ୍କୁ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ମଣୋହି ବାଢ଼ିଦେବା ଏବଂ ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କୁ କଣେଇ ଚାହିଁ ଆନୟିତ ହେବା, ବଳରାମଙ୍କୁ ନିଜେ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ପୋଡ଼ ପିଠା ଆଣି ଦେବା ଇତ୍ୟାଦି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର କଳ୍ପନା ପ୍ରସୂତ । ଅବଶ୍ୟ ଅଶ୍ୱିନୀ ପୁରାଣ ବହିର୍ଭୂତ ଅନେକ ତଥ୍ୟର ଅବତାରଣା କରିଛନ୍ତି ‘ଚଣ୍ଡାଲୁଣୀ’ରେ ।

ଲଘୁ ହାସ୍ୟରସ ସୃଷ୍ଟିପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର ଗରୁଡ଼ ଏବଂ ପେଚାକୁ ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ରରେ ରୂପାନ୍ତରିତ କରିଛନ୍ତି । ବିଷୁବ ବାହନ ‘ଗରୁଡ଼’ ଏବଂ ଲକ୍ଷ୍ମୀଙ୍କ ବାହନ ‘ପେଚା’ ମଧ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟକାର ସ୍ୱାମୀ-ସ୍ତ୍ରୀ ବା ପ୍ରଣୟା-ପ୍ରଣୟିନୀର ଆରୋପ କରି ଶସ୍ତ୍ରାମୋଦର ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । ଯାହା ଅତି ରୁଚିଗର୍ହିତ ଏବଂ ବୌଦ୍ଧିକତା ରହିତ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଏହା ଯାତ୍ରାର ପ୍ରଭାବ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟକିଛି ନୁହେଁ । ଚଣ୍ଡାଲୁଣୀ ଏବଂ ବିକଳାନନ୍ଦାର କଳହରୁ ନାଟକର ଆରମ୍ଭ ଏବଂ ପୁନଶ୍ଚ ଉଭୟଙ୍କର ଶାନ୍ତିପୂର୍ଣ୍ଣ ସହାବସ୍ଥାନରେ ନାଟକର ପରିସମାପ୍ତି

ଘଟିଛି । ଅଲୌକିକ କାହାଣୀ ଉପରେ ନାଟକଟି ଆଧାରିତ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ଉକ୍ତ ନାଟକର ଦୈବୀଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକ ମାନବ ଭଳି ଅଭିନୟ କରିଛନ୍ତି । ଲକ୍ଷ୍ମୀ, ଜଗନ୍ନାଥ, ବଳଭଦ୍ର-ଏମାନଙ୍କ ଭିତରେ ସ୍ନେହ ସଂପର୍କ ଅଛି । ସନ୍ଦେହ ବି ଅଛି । ଈର୍ଷା ଅଛି, ଅଶ୍ରୁ ଅଛି, ଆନନ୍ଦ ଅଛି ମିଳନ ବି ଅଛି । ମାନବୀୟ ଗୁଣାବଳୀର ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ବିଭାବ ଏହି ଅଲୌକିକ ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକରେ ଭରପୁର । ତେଣୁ ନାଟକରେ ଏମାନେ ଅଭିନୟ କଲାବେଳେ, ଆମ ସମାଜର ହସକାନ୍ଦରେ ଭାଗ ନେଉଥିବା ଚରିତ୍ର ଭଳି ମନେ ହୁଅନ୍ତି । ପୁରାଣ କଥାବସ୍ତୁ ଭିତରେ ସାମାଜିକ ପ୍ରାଣସ୍ବନ୍ଦନକୁ ରୂପଦେବାରେ ଅଶ୍ବିନୀକୁମାରଙ୍କର ଉଦ୍ୟମ ପ୍ରଶଂସାର୍ହ । ଅନ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ଦୈବୀ ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକର ମାମୁଲି ମନୁଷ୍ୟୋଚିତ ବ୍ୟବହାର ନାଟକର ପୌରାଣିକତାକୁ ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ କରି ପକାଇଛି ।

ଦୁଇ ଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକଟିରେ ସର୍ବମୋଟ ବାରଟି ସଙ୍ଗୀତ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଛି । ସଙ୍ଗୀତ ଗୁଡ଼ିକ କିଶୋର କବି ଶ୍ୟାମ ସୁନ୍ଦର ଦାଶଙ୍କ ଦ୍ବାରା ରଚିତ ଓହାଇଛି । ଅବଶ୍ୟ ସଙ୍ଗୀତ ଗୁଡ଼ିକ ଏ ନାଟକରେ ଲାଲିତ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ଥାନ ଦାବୀ କରିବାରେ ସଫଳକାମ ହୋଇପାରିଛି । ସଂଳାପର ଚିତ୍ରଣରେ ବିବିଧତା ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଉଚ୍ଚମାନର ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକର ଭାଷା ସଂଳାପ ନାଟକର ମର୍ଯ୍ୟାଦାକୁ କ୍ଷୁର୍ଣ୍ଣ କରିଛି । ଏହି ଚରିତ୍ର ମାନଙ୍କର ମାନବାକରଣରେ ପୌରାଣିକତା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ନିର୍ଘିହ୍ନ ହୋଇଯାଇଛି । ନାଟକର ସର୍ବତ୍ର ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାର ଭାଷାର ବ୍ୟବହାର ହୋଇଛି, ଯାହା ଦୈବୀ ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକ ପାଇଁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଅପ୍ରୟୋଜନୀୟ । ଗାଉଁଳୀ ଭାଷା ନାଟକର ଲାଲିତ୍ୟକୁ ବର୍ଦ୍ଧନ କରିଥିଲେ ହେଁ ସ୍ଥାନଗତ ଐକ୍ୟର କ୍ଷତି ସାଧନ କରିଛି । ବିକଳା ସହିତ ଶ୍ରୀୟାର ଯୁକ୍ତିତର୍କ ଅତି ମାତ୍ରାରେ ତାତ୍ତ୍ବିକ ହୋଇ ପଡ଼ିବା ଫଳରେ ପରିସ୍ଥିତିର ଗୁରୁତ୍ବ ମଳିନ ପଡ଼ିଯାଇଛି । ଜୟ ବିଜୟଙ୍କ କଥୋପକଥନ ବାଳ ସୁଲଭ ଚପଳତାରେ ପର୍ଯ୍ୟବସିତ ହୋଇଛି । ନୋଲିଆ ପଲ୍ଲୀର ଚିତ୍ର ଜୀବନ୍ତ ହେଲେ ହେଁ ପୌରାଣିକତାକୁ ହ୍ରାସ କରିଛି ।

ଜଗନ୍ନାଥ-ବଳରାମଙ୍କର ଶିକାରୀ ବେଶରେ ଓହ୍ଲାଇ ଆସିବା, ବଳରାମ ହଳ ନ ଧରିଲାକୁ କହନ୍ତେ କରୁଣ ଆର୍ତ୍ତନାଦ ସହ ଧରଣୀ କଂପିବା, ଲକ୍ଷ୍ମୀଙ୍କ ସାଥରେ ତାଙ୍କର ବାହନ ପେଟାକୁ ମଧ୍ୟ ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର ନିଷେଧ ହେବା, ଅଙ୍ଗଠା ହାତରେ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଉନ୍ମାଦିନୀ ବେଶରେ ପ୍ରବେଶ କରିବା, ସ୍ବପ୍ନରେ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କୁ ଭେଟିବା, ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଚଣ୍ଡାଳୁଣୀ ଏବଂ ନୋଲିଆଣୀର ବେଶ ଧାରଣ କରବା ଇତ୍ୟାଦି ଅବାନ୍ତର ମନେହୁଏ । ଯୁଗୀୟ ମାନଦଣ୍ଡକୁ ଚାହିଁ ଏ ସବୁକୁ ବିଚାର କରିବା ଉଚିତ୍ ଥିଲା ।

ସାମ୍ୟ-ମୈତ୍ରୀର ଅନନ୍ତ ଉତ୍ସ ଭାବରେ ‘ଚଣ୍ଡାଳୁଣୀ’ର ଆବେଦନ ସର୍ବାଦୌ ସ୍ବାକୃତ । ବିଶ୍ବପ୍ରୀତିର ଅମ୍ଳାନ ନିର୍ଝର ଛୁଟାଇବାରେ ସମର୍ଥ ହୋଇପାରିଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ବିନୀ କୁମାର । ‘ଲକ୍ଷ୍ମୀ’ ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ମହାମାନବିକତାର ସଂଧାନ କରିଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର । ବଳରାମଙ୍କ କଣ୍ଠରେ ଅଶ୍ବିନୀ ଘୋଷଣା କରିଛନ୍ତି- “ଦେବତା ମାନବର ମିଳନ କ୍ଷେତ୍ର

ବଡ଼ ଦେଉଳରେ (ବ୍ରାହ୍ମଣ-ଚଣ୍ଡାର ମେଳ ହେବ) । ମୋର ଲକ୍ଷ୍ମୀ ମା ନିଜେ ରାନ୍ଧିବେ । ବାଡ଼ିବେ ପରଶି ଦେବେ-ଆଉ ଚଣ୍ଡାଳ ବ୍ରାହ୍ମଣ ମୁଖରୁ, ବ୍ରାହ୍ମଣ ଚଣ୍ଡାଳ ମୁଖରୁ ଆନନ୍ଦରେ ସେହି କୈବଲ୍ୟ ଭୋଜନ କରିବେ । ଉଚ୍ଚ-ନୀଚ, ଜ୍ଞାନୀ-ମୂର୍ଖ, ଧନୀ-ନିର୍ଦ୍ଧନ ସମସ୍ତେ ଗୋଟିଏ ମହାପ୍ରାଣତାରେ ମାଡ଼ିଯିବେ- ପାର୍ଥକ୍ୟ ଭୁଲିଯିବେ; ମହାମାନବତାର ସେବାକାରୀ, ଏହା ହିଁ ଉପଲବ୍ଧ କରିବେ” ।

୧୯୪୫ ର ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧର ଭୟାବହତା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଶାନ୍ତି ପ୍ରୟାସୀ କରାଇଛି । ଗାନ୍ଧିଜୀଙ୍କ ଆଦର୍ଶରେ ଅନୁପ୍ରାଣିତ ହୋଇ ସେ ରାମରାଜ୍ୟର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କରି ଭାଷାରେ- “ଯାହାହେଉ ମୋର ଇପ୍ସିତ ରାମରାଜ୍ୟ ଯେ ଫେରି ଆସିବ ଯାର ସୂଚନା ବେଶ୍ ଦେଖିପାରୁଛି” । ଗ୍ରାମ୍ୟ ଜୀବନରେ ଭରି ରହିଥିବା କୁସଂସ୍କାରକୁ ଅଛୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଲୋକ ରୁଚିକୁ ସମ୍ମାନ ଦେଇଛନ୍ତି । ନୀଳଚକ୍ର ଉପରେ ଚିଲ ବସିବା ଏକ ଅଶୁଭ ସୂଚନା ଅର୍ଥାତ୍ ପାରମ୍ପାରିକ ବିଶ୍ୱାସ ବୋଧକୁ ଅଶ୍ୱିନୀ ସମ୍ମାନ ଦେବାରେ କୁଣ୍ଠିତ ହୋଇନାହାନ୍ତି ।

ନାଟକୀୟ କଥାବସ୍ତୁ ପରିକଳ୍ପନାରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ମାର୍କସଙ୍କ ଶ୍ରେଣୀ ସଂଘର୍ଷ ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ସାମ୍ୟବାଦ ଏବଂ ମହାତ୍ମାଗାନ୍ଧୀଙ୍କର ଅସ୍ପୃଶ୍ୟତା ନିରୋଧୀ ଆନ୍ଦୋଳନ ଦ୍ୱାରା ଗଭୀର ଭାବରେ ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଛନ୍ତି । ୪୪ । ଦଳିତ ଜାତିର ପ୍ରତିନିଧି ଭାବେ ନାଟ୍ୟକାର ଶ୍ରୀୟା, ନାରଦ ଏବଂ ଲକ୍ଷ୍ମୀଙ୍କୁ ନିର୍ବାଚିତ କରିଛନ୍ତି । ଶ୍ରୀୟା ଭିତରେ ସାମାଜିକ ଆଲୋଡ଼ନକୁ ଅଶ୍ୱିନୀ ରୂପ ଦେଇଛନ୍ତି । କେଉଁ ଅନନ୍ତ ଯୁଗର ବନ୍ଧମୂଳ ବିଶ୍ୱାସ ମୂଳରେ କୁଠାରାଘାତ କରିଛି ଶ୍ରୀୟା, ଦଳିତ ଜାତିର ପ୍ରତିନିଧି । ତାର ବିଦ୍ରୋହ ଦଳିତ ପତିତର ସ୍ୱାର୍ଥ ରକ୍ଷା ପାଇଁ, ଚଣ୍ଡାଳର ଦେବୀ ଲକ୍ଷ୍ମୀଙ୍କର ସମ୍ମାନ ରକ୍ଷା ପାଇଁ ଅଭିପ୍ରେତ । ବିଦ୍ରୋହ ସଫଳ ହୋଇଛି । ମହାମିଳନର ମନ୍ଦିର ଶ୍ରୀମନ୍ଦିରରୁ ଘୃଣ୍ୟ ଜାତିପ୍ରଥାର ଉଚ୍ଛେଦ ହୋଇଛି । ବିଶ୍ୱଭାତୃତ୍ୱର ଅପୂର୍ବ ବଂଧନରେ ବାନ୍ଧି ହୋଇଯାଇଛନ୍ତି ଚଣ୍ଡାଲୁଣୀ ଶ୍ରୀୟା, ବ୍ରାହ୍ମଣ ବିକଳା ।

ଚଣ୍ଡାଲୁଣୀର ନାମକରଣ ସାର୍ଥକ ହୋଇଛି । ସକଳ ପ୍ରକାର ଅଲୌକିକତା ଏବଂ ଅସ୍ୱାଭାବିକତା ସତ୍ତ୍ୱେ ନାଟକର ମାନବୀୟ ଆବେଦନ, ତାକୁ ଏକ ଯୁଗକନ୍ୟା କଳାକୃତିରେ ପରିଣତ କରିଛି । ଏଥିପାଇଁ ଦାୟୀ ମୁଖ୍ୟତଃ ଲକ୍ଷ୍ମୀପୁରାଣର ସମ୍ବେଦନଶୀଳ କାହାଣୀର ଭାବମୂର୍ତ୍ତି ।

ବଂଧୁ ମହାନ୍ତି (୧୯୪୪):

‘ଦାର୍ଢ୍ୟତାଭକ୍ତି’ର କାହାଣୀ ଉପରେ ଆଧାରିତ ଶେଷ ଭକ୍ତିରସାତ୍ମକ ନାଟକ ହେଉଛି ‘ବଂଧୁମହାନ୍ତି’ । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଚରିତ୍ରମୂଳକ ନାଟକ ମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଏହା ସର୍ବଶ୍ରେଷ୍ଠ ନାଟକ ଯାହାର ଭାକ୍ତି ଆବେଦନ ତାକୁ ଏକ ସରସ ସୁନ୍ଦର ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରରେ ରୂପାନ୍ତରିତ କରି ପାରିଥିଲା । ଅନୁପୂର୍ଣ୍ଣା ‘ଏ’ ଗ୍ରୁପ୍ ଦ୍ୱାରା ଭକ୍ତ ନାଟକ ୬.୯.୪୪ ରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇ ତତ୍କାଳୀନ ଦର୍ଶକ ମଣ୍ଡଳୀ ଭିତରେ ବେଶ୍ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିଥିଲା । ୪୫ ।

ତାର ମୁଖ୍ୟ କାରଣ ହେଲା ନାଟକର ଭାବବସ୍ତୁ ଦର୍ଶକ ମନକୁ ବେଶ୍ ଛୁଇଁ ପାରିଥିଲା । ସ୍ଥାନ, କାଳ ତଥା ଦର୍ଶକର ରୁଚିକୁ ସମ୍ମାନ ଦେଇ ନାଟକ ରଚନା କରିବା ଥିଲା ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟ୍ୟ ସାପେକ୍ଷତା ପ୍ରଧାନ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । ତେଣୁ କୁହାଯାଇଛି- “ନାଟକ ଏପରି ଏକ କଳା ଯାହା ସ୍ଥାନ ଓ କାଳର ସୀମାକୁ ଆଖି ଆଗରେ ରଖି ସଦା ସର୍ବଦା ଅଗ୍ରସର ହୋଇଥାଏ । କାବ୍ୟ ଏବଂ ଉପନ୍ୟାସରେ କାଳ ଓ ସ୍ଥାନର ବ୍ୟବହାର କୌଣସି ଆବଶ୍ୟକତା ନଥାଏ । ମାତ୍ର ନାଟକରେ ଏ ଦୁହିଁଙ୍କର ଚରମ ଉପଯୋଗିତା ଅନୁଭୂତ ହୋଇଥାଏ । ଏହାର ଅନ୍ୟତମ ତତ୍ତ୍ୱ ହେଲା ଦର୍ଶକ” । ୪୬ । ଦର୍ଶକ ବ୍ୟତିରେକ ନାଟକ ମୂଲ୍ୟହୀନ ହୋଇ ପଡ଼ିଥାଏ । ତେଣୁ ନାଟ୍ୟକାରକୁ ସଦାସର୍ବଦା ଏଇ ଡିନଟି ତତ୍ତ୍ୱ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ ।

ନାଟ୍ୟକାର କାହାଣୀ ପାଇଁ ଦୀର୍ଘତା ଭକ୍ତି ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥିଲେ ହେଁ ମୂଳକାହାଣୀ ସହିତ ଅନ୍ୟ ଏକ ଉପକାହାଣୀର ସଂଯୋଜନ କରି ନିଜର ମୌଳିକତା ରକ୍ଷା କରିପାରିଛନ୍ତି । ଦୀର୍ଘତାଭକ୍ତିର ପ୍ରଥମ ଭାଗର ତ୍ରୟୋଦଶ ଅଧ୍ୟାୟରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ବନ୍ଧୁ ମହାନ୍ତି ସମ୍ଭାବରେ ବନ୍ଧୁ ମହାନ୍ତିର ପରିବାର ଏକପ୍ରକାର ଦୁଇଜନମା ସମେତ ପାଞ୍ଚଜଣଙ୍କୁ ନେଇ ଗଠିତ ହୋଇଥିବା ବେଳେ ନାଟକର ବନ୍ଧୁ ମହାନ୍ତି ଅପ୍ରତିକ । ଦୀର୍ଘତାଭକ୍ତିରେ ଅକାଳ ପଡ଼ିବାରୁ ବନ୍ଧୁମହାନ୍ତି ପ୍ରତ୍ୟେକଙ୍କୁ ସ୍ତ୍ରୀକୁ ଧରି ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କ ଉପରେ ଭରସା ରଖି ଶ୍ରୀକ୍ଷେତ୍ର ଅଭିମୁଖେ ଯାତ୍ରା କରିଛି । ଭୋକ ଉପାସର କ୍ଲାମା ସହି ନ ପାରି ପେଟ ନଳାରୁ ପେଟ ପିଇ ପରିବାର ସହିତ ନିଦ୍ରା ଯାଇଥିବା ସମୟରେ ପ୍ରଭୁ ଜଗନ୍ନାଥ ଭକ୍ତର କାତର ଆହ୍ୱାନରେ ନିଜର ରତ୍ନଥାଳିରେ ପ୍ରସାଦ ଘେନି ଭକ୍ତ ପାଖକୁ ଆସିଛନ୍ତି ଏବଂ ଭକ୍ତର ମନୋବାଞ୍ଛା ପୂର୍ଣ୍ଣ କରି ଅତ୍ତରୀନ ହୋଇ ଯାଇଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ରତ୍ନଥାଳିଟି ରହିଯାଇଛି ବନ୍ଧୁମହାନ୍ତି ପାଖରେ । ତହିଁ ପରଦିନ ଶ୍ରୀମନ୍ଦିରରୁ ରତ୍ନଥାଳି ଚୋରି ଯାଇଥିବା ଅପରାଧରେ ବନ୍ଧୁ ପରିବାର ସହିତ ମାତ୍ର ଗାଳି ଖାଇଛି । ଭକ୍ତର କରୁଣ ନିବେଦନ ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କ ସିଂହାସନକୁ ପ୍ରକମ୍ପିତ କରିଛି ଏବଂ ସେ ରାଜାଙ୍କୁ ସ୍ୱପ୍ନାଦେଶ କରିଛନ୍ତି । ରାଜା ନିଜର ଭୁଲ୍ ସ୍ୱୀକାର ପୂର୍ବକ ବନ୍ଧୁଙ୍କୁ ସମ୍ଭାବନ କରିଛନ୍ତି ଏବଂ ଶ୍ରୀମନ୍ଦିରରେ ରହିବାକୁ ସ୍ଥାନ ଦେଇଛନ୍ତି । ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କ ଅପାର କରୁଣାରୁ ବ୍ୟଧିତ ଦୁଃଖ ଦୂର ହୋଇଛି । କିନ୍ତୁ ନାଟକରେ ଯାଜପୁରର ଜମିଦାର ନାରାୟଣ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ ପ୍ରସଙ୍ଗ ଏଥି ସହିତ ସନ୍ନିବେଶିତ ହୋଇଛି । ବୋଧହୁଏ ନାଟକରେ ରୋମାଞ୍ଚିକ ଚେତନାର ସୃଷ୍ଟି କରବା ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର ଏପରି ଏକ ପରିବେଶର ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । ନାଟକର କାହାଣୀ ଅନୁସାରେ ନାରାୟଣ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ ବିଭ୍ରମ ଯୋଗୁ ବ୍ୟୁତ୍ପନ୍ନମହାନ୍ତି ଜମିଦାରଙ୍କ ଗୁମାସ୍ତା ପଦବୀରୁ ବିତାଡ଼ିତ ହୋଇଛନ୍ତି । ଖାଦ୍ୟ ଅନ୍ୱେଷଣରେ ଘୁରୁ ଘୁରୁ ପରିବାର ସହ ଶ୍ରୀକ୍ଷେତ୍ର ଯାଇ ପଥ ମଧ୍ୟରେ ବନ୍ଧୁ ଦୁଃଖ କଷ୍ଟର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୋଇଛନ୍ତି । ସର୍ବଶେଷରେ ସେହି ପରମ କାରୁଣିକ ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କ କୃପାରୁ ତାଙ୍କର ଦୁଃଖ ଦୂର ହୋଇଛି । ରାଜାଙ୍କ ଆଶୀର୍ବାଦରେ ବନ୍ଧୁର ଜନମା ଶୋଭା ସହିତ ଜମିଦାର

ନାରାୟଣ ମହାପାତ୍ରଙ୍କର ବିବାହ ସଂଘଟିତ ହୋଇଛି ଏବଂ ଅତୀତର ମହାପାତ୍ର ଏବଂ ମହାନ୍ତି ପରିବାର ମଧ୍ୟରେ ସଂପର୍କ ପୁନଃ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଛି । ବଂଧୁ ଦେଉଳ କରଣ ଭାବରେ ରାଜାଙ୍କ ଆଶୀର୍ବାଦ ଲାଭ କରିଛନ୍ତି ।

ଉଚ୍ଚ ପୌରାଣିକ କାହାଣୀର କୌଣସି ଏତିହାସିକ ଭିତ୍ତି ନାହିଁ । ନାଟ୍ୟକାର ଘଟଣାଟିକୁ ପ୍ରତାପରୁଦ୍ରଙ୍କ ସମୟର ବୋଲି ବର୍ଣ୍ଣନା କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଏତିହାସିକ ଚରିତ୍ର ପ୍ରତାପରୁଦ୍ରଙ୍କୁ ମଧ୍ୟ ମଞ୍ଚ ଉପରକୁ ଆଣିଛନ୍ତି । ‘ଦାର୍ଢ୍ୟତାଭକ୍ତି’ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରି ନାଟ୍ୟକାର ଏହା କରିଛନ୍ତି । ଦାର୍ଢ୍ୟତାଭକ୍ତିର ରଚୟିତା ରାମଦାସ ‘ବନ୍ଧୁମହାନ୍ତି’ ପ୍ରସଙ୍ଗ ଲେଖିଲାବେଳେ କାହାଣୀ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ଯାଇ ଭାବପ୍ରବଣତା ବଶତଃ କିମ୍ବା ରାଜା ପ୍ରତାପରୁଦ୍ରଙ୍କ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଚେତନା ଦ୍ଵାରା ଆକୃଷ୍ଟ ହୋଇ ତାଙ୍କୁ କାହାଣୀ ପରିସର ଭୁକ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ଦ୍ଵିତୀୟତଃ ପ୍ରତାପରୁଦ୍ର ରାମଦାସଙ୍କ ବହୁପୂର୍ବର ଅର୍ଥାତ୍ ୧୬ଶ ଶତାବ୍ଦୀର, କିନ୍ତୁ ରାମଦାସ ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷଭାଗର କବି । ଅଧ୍ୟାପକ ପଠାଣି ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ ମତ ଅନୁସାରେ-ରାମଦାସଙ୍କର “ବାସସ୍ଥାନ ଥିଲା ବ୍ରହ୍ମପୁର ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ ତୁରାଗ୍ରାମ । ତାଙ୍କର ପିତା ଲକ୍ଷ୍ମନ ଦାସ । ସେ ଖୋର୍ଦ୍ଧା ରାଜା ବୀର କିଶୋରୀ ଦେବ (୧୭୩୬-୧୭୯୩) କ ରାଜତ୍ଵ କାଳରେ ଅବସ୍ଥାନ କରୁଥିଲେ” । ୪୭ । ସାଧାରଣତଃ ସମସାମୟିକ ଚେତନା ହିଁ ସାହିତ୍ୟରେ ରୂପ ନେଇଥାଏ । ତେଣୁ ପ୍ରତାପରୁଦ୍ରଙ୍କୁ କାହାଣୀଭୁକ୍ତ କରିବା କବି ରାମଦାସଙ୍କର ଇଚ୍ଛାକୃତ ପ୍ରୟୋଗ ଛଡ଼ା ଅନ୍ୟ କିଛି ହୋଇ ନ ପାରେ । ନାଟକର ଶେଷଦୃଶ୍ୟରେ ପ୍ରତାପରୁଦ୍ର ଆସିଥିଲେ ହେଁ ସେହି ସ୍ଵଳ୍ପ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ନିଜର ଉଦାରତା, ପ୍ରଜାବତ୍ସଲତାର ପରିଚୟ ଦେଇ ପାରିଛନ୍ତି ।

ବନ୍ଧୁ ମହାନ୍ତି ଏକାଧାରରେ ଦୟାଳୁ, ଆଦର୍ଶବାଦୀ ପ୍ରଭୁବତ୍ସଲ, ସତ୍ୟନିଷ୍ଠ ଚରିତ୍ର । ଅଶ୍ଵିନୀଙ୍କ ଚରିତ୍ର ମୂଳକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରେ ବଂଧୁ ଚରିତ୍ର ଏକ ଆଦର୍ଶ ସୃଷ୍ଟି । ମିଥ୍ୟା ଅପରାଧରେ ଗୁମାସ୍ତା ପଦବୀରୁ ବିତାଡ଼ିତ ହୋଇ ମଧ୍ୟ ସେ ନିଜ ପ୍ରଭୁ ଜମିଦାରଙ୍କର ଅମଙ୍ଗଳ ଆଶା କରିନାହାନ୍ତି । ନାଟକର ଆଦ୍ୟରୁ ପ୍ରାନ୍ତ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଉଭୟ ସ୍ଵାମୀ ଓ ଭଗବାନଙ୍କ ଉପରେ ଭରସା କରି ଆସିଛନ୍ତି । ଗନ୍ତବ୍ୟ ପଥରେ ନାନା ବାଧା ବିଘ୍ନର ସମ୍ମୁଖୀନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ସତ୍ୟପଥରୁ ତିଳେ ହେଲେ ବି ଓହରି ଯାଇନାହାନ୍ତି । ବନ୍ଧୁ ପତ୍ନୀଙ୍କର ଆଦର୍ଶ ପତିଭକ୍ତି, ପାରିବାରିକ ମମତା ଓ ତ୍ୟାଗ ତାଙ୍କର ଚରିତ୍ରକୁ ମହନୀୟ କରି ଗଢ଼ିଛି । ବାଞ୍ଛାରାମ ଚରିତ୍ରଟି ଖଳନାୟକର ସମସ୍ତ ଦୁର୍ଗୁଣ ବହନ କରିଥିଲେ ହେଁ ନାଟ୍ୟକାର ଏହି ଚରିତ୍ରର ପରିଣତି ଦେଖାଇନାହାନ୍ତି । କେବଳ ଏହି ଚରିତ୍ରଟି ପାଇଁ ନାଟକଟି ଦୁର୍ଦ୍ଦମ୍ଭର ହୋଇ ଉଠିଛି । ଲୋକ ନାଟକର ପ୍ରଭାବରେ ନାଟ୍ୟକାର କେତେକ ଅନାବଶ୍ୟକ ଚରିତ୍ର (ଭିକାରୀ, ଗଣ୍ଡିକଟା, ଶିବା, ଶବର) କୁ ନାଟକ ପରିସରଭୁକ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ମାଧୋଇ, ବୁଢ଼ାବ୍ରାହ୍ମଣ ଆଦି ଚରିତ୍ର ଦ୍ଵାରା ଭଗବାନଙ୍କ ସ୍ଥିତିକୁ ଦୃଢ଼ କରିଥିଲେ ହେଁ ଏଥିରେ ଆଲୌକିକତା ହିଁ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଲାଭ କରିଛି । ବୁଲି ଚରିତ୍ରଟି ସ୍ଵଭାବତଃ ଚପଳ ହେଲେ ମଧ୍ୟ

ବେଳେ ବେଳେ ସେ ପଣ୍ଡିତ ଭଳି ଅଭିନୟ କରିଛି । ଶୋଭା ଚରିତ୍ରଟି ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବିକାଶ ଲାଭ କରିପାରିନାହିଁ । ନାରାୟଣ ମହାପାତ୍ର ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ପ୍ରାଥମିକ ଅବସ୍ଥାରେ ଜମିଦାରୀ ରକ୍ତ ପ୍ରବାହିତ ହେଉଥିଲେ ହେଁ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ତାଙ୍କୁ ହଠାତ୍ ପରିବର୍ତ୍ତିତ କରିଦେବାଟା ନାଟକୀୟତାରହିତ ହୋଇ ପଡ଼ିଛି । ସଦା ଚରିତ୍ରଟି ଦ୍ଵାରା ନାଟ୍ୟକାର ହାସ୍ୟରସ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ଯାଇ ପରିସ୍ଥିତିର ଗୁରୁତ୍ଵକୁ ହାସ୍ୟ କରିଛନ୍ତି । ଫଳତଃ ଉକ୍ତ ଚରିତ୍ରଟି କିମ୍ବୃତ କିମାକାର ହୋଇପଡ଼ିଛି । ପ୍ରୟୋଜନରୁ ଅଧିକ ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି କରି ନାଟ୍ୟକାର ଉକ୍ତ ନାଟକଟିକୁ ଭାରାକୁଡ଼ କରିପକାଇଛନ୍ତି ।

ନାଟକରେ ଦୀର୍ଘତାଭକ୍ତିର ଗଦ୍ୟର ପ୍ରୟୋଗ ନାହିଁ । ତଥାପି ନାଟକଟି ଗୀତିଧର୍ମୀ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ସଂଳାପ ପାତ୍ରାନୁସାରେ ହୋଇଛି । ବୁଲି, ସଦା, ନିର୍ମଳିର ସଂଳାପକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ଅନ୍ୟ ମାନଙ୍କର ସଂଳାପରେ ସ୍ଵାଭାବିକତା ଅଛି । ଭାଷା ସରଳ ଏବଂ ରସାଳ ହୋଇଛି । ଏଗାରଟି ସଙ୍ଗୀତ ଏହି ଦୁଇଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକଟିରେ ସଂଯୋଜିତ ହୋଇଛି । ୧୯୪୪ ରେ ନାଟକଟି ରଚିତ ହୋଇଥିବାରୁ ନାଟକଟିରେ ଅଳ୍ପ-ଦୃଶ୍ୟ ବିଭାଜନର ହାସତା ଦେଖାଯାଏ । କେତୋଟି ହିନ୍ଦୀ ଶବ୍ଦର ବିଷିଷ୍ଟ ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖାଯାଏ, ଯଥା: କସୁର, ଦୁହାଇ, ନୌକର, କବୁଲ, ହାଲ ଆଦି ।

ସର୍ବୋପରି ବଂଧୁମହାନ୍ତିର ଆତ୍ମିକ ରସ ନିର୍ଝର ହିଁ ନାଟକକୁ ଆଶାତୀତ ସଫଳତା ଆଣି ଦେଇଛି । ସ୍ରଷ୍ଟା ହୃଦୟର ସମସ୍ତ ଦୀପ୍ତି ଓ ଦ୍ୟୁତି ହିଁ ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ରୂପ ନେଇଛି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଲେଖନୀ ମୁନରେ ଗ୍ରାମ୍ୟ ସଂସ୍କୃତି ପୁନର୍ଜୀବନ ଲାଭ କରିଛି । ଅଶ୍ଵିନୀକୁମାର ‘କହିଓଷା’ର ଚିତ୍ର ଭିତରେ ଗ୍ରାମ୍ୟ ଚେତନାକୁ ନିପୁଣ ଭାବରେ ଫୁଟାଇ ପାରିଛନ୍ତି । ପରିବେଶକୁ ସରସ ସୁନ୍ଦର କରିବା ପାଇଁ ଗାଉଁଳା ଜଗତମାଳିକୁ ରୂପ ଦେଇଛନ୍ତି- ‘କହିଫୁଲ ଠୋ ଠା-କାକୁଡ଼ି ଫୁଲ ଠୋ, ବୁଟିଆ ମୁଷା କହିଯାଇଛି-ଚାଉଳ ମୁଠିଏ ଥୋ’ । ଜଥୋପକଥନ ଭିତରେ ଏକ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ପରିସର ମଧ୍ୟରେ ତଥପୋଇ ଓଷାର ମହାତ୍ମ୍ୟ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇଛି । ଏହା ବର୍ଣ୍ଣନାଧର୍ମୀ ହୋଇପଡ଼ି ପରିବେଶର ଗୁରୁତ୍ଵହାସ୍ୟ କରୁଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଗ୍ରାମ୍ୟ ବାଳିକା ମାନଙ୍କର ସ୍ଵଭାବ ସୁଲଭ ଡ଼ାକାକୁ ଉପଯୁକ୍ତ ଭାବେ ପ୍ରତିବିମ୍ବିତ କରିପାରିଛି ।

ନାଟକର ଅଧିକାଂଶ ସ୍ଥଳରେ ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ର ଯେପରି ଭାବରେ ପାଦଛୁଇଁ ନମସ୍କାର କରିବାରେ ଲାଗିଛନ୍ତି, ତାହା କ୍ଲୁନ୍ତିକର ବୋଧ ହୁଏ । ‘ବନ୍ଧୁ ମହାନ୍ତି’ର ନାଟକୀୟତା ଯାତ୍ରା ବା ପ୍ରହସନଧର୍ମୀ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଶୋଭା ନାରଣ ପରସ୍ପରକୁ ଭାବବିହୀନ ଅବସ୍ଥାରେ ଚାହିଁ ରହିଥିବା ବେଳେ, ନେପଥ୍ୟରୁ ନାରଣଙ୍କ ଦ୍ଵାରା ଶୋଭାର ପିତା ବଂଧୁ ମହାନ୍ତି ଗୁମାସ୍ତା ପଦବାରୁ ବରଖାସ୍ତ ବୋଲି ଶୁଣାଯିବା ଦ୍ଵାରା ନାଟକ ଭିନ୍ନ ମୋଡ଼ ନେଇଛି । ଅତି ଅଲୌକିକ ଘଟଣା ସବୁର ଅବତାରଣା କରି ନାଟ୍ୟକାର ଏକ ଅବାସ୍ତବତାର ପରିସର ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । ଶୋଭା ହାତରୁ ଆକସ୍ମିକ ଭାବେ ଭୋଗ ଥାଳିଆଟି ଖସି ପଡ଼ିବା

ବେଳେ ନିଜେ ଠାକୁରାଣୀ ବୃଦ୍ଧାବ୍ରାହ୍ମଣୀ ବେଶରେ ଭୋଗ ଆଳିଆଟି ଧରି ଠିଆହେବା, ଭିକାରୁଣୀ ଜମିଦାର ନାରାୟଣ ମହାପାତ୍ର ସହିତ କଥାବାର୍ତ୍ତା କରୁଥିବା ବେଳେ ହଠାତ୍ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ଧାନ ହୋଇଯିବା, ନିର୍ମଳି ଏବଂ ବାଞ୍ଛାରାମ ଅଲକ୍ଷ୍ୟରେ ନିଜ ନିଜ ବିପକ୍ଷରେ ଅଭିନୟ କରିବା, ନିର୍ମଳି କୋରଡ଼ାରେ ବାଞ୍ଛାରାମକୁ ପିଟିବା, ରୁଷ୍ଟଗୃହ ମଧ୍ୟରୁ ଭିକାରୁଣୀର ଚିତ୍କାର-‘ରକ୍ତ...ରକ୍ତ’ ଶୁଭିବା, ନିଆଁ ଝାସରେ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଭୂତଳଶାୟୀ ହେବା, ଶିବ ଡମ୍ବରୁର ପ୍ରଳୟ ଡାଣ୍ଡବ ଭିତରେ ବିରଜାଙ୍କ ଆବିର୍ଭାବ, ମାଧୋଇ ବହନ କରୁଥିବା ଗଣ୍ଡିଲିକୁ ବଂଧୁ ଉଠାଇ ନ ପାରିବା, ବୃଦ୍ଧ ବ୍ରାହ୍ମଣର ସୁବର୍ଣ୍ଣ ଆଳିରେ ପ୍ରସାଦ ଧରି ବଂଧୁ ନିକଟକୁ ଆସି ଡାକିବା, ସ୍ମରଣ ମାତ୍ରକେ ମାଧୋଇ ଆସି ପହଞ୍ଚିଯିବା, ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କ ପଟି ସ୍ଥାନରେ ମାଧୋଇ ଦୃଶ୍ୟ ହେବା, ପହଡ଼ ପିଟିବା ପରେ ଦାରୁମୂର୍ତ୍ତି ସ୍ଥାନରେ ମାଧୋଇ ଦେଖାଦେବା ଇତ୍ୟାଦି ଅବାସ୍ତବ ମନେହୁଏ ।

୨୫ ବର୍ଷର ଯୁବକ ସଦାକୁ, ନିର୍ମଳି ଶିଶୁ ମନେକରି କଞ୍ଚଳ ପିନ୍ଧାଇଦେବା ଦୃଶ୍ୟଟି ଏକ ପ୍ରହସନ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟକିଛି ନୁହେଁ । ‘ଗୋବିନ୍ଦ ସଦା ପାଇଁ କନ୍ୟା ଖୋଜିବାକୁ ଯାଇ ନିର୍ମଳିକୁ ନିଜେ ବିବାହ କରିବା’ ଭିତରେ ତତ୍କାଳୀନ ରୂଢ଼ ସାମାଜିକତାକୁ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରାଯାଇଛି । ମାମୁ-ମାଉଁଙ୍କୁ ସଦାର ବାପା ମା’ ସମ୍ବୋଧନ କରିବା, ଜମିଦାର ନାରାଣ ମହାପାତ୍ରର ଗୋବିନ୍ଦ ଏବଂ ନିର୍ମଳିକୁ ବାପା-ମା ସମ୍ବୋଧନ ସହିତ ସେମାନଙ୍କ ପାଦଛୁଇଁ ପ୍ରଣାମ କରିବା ଭିତରେ ଏକ ପ୍ରକାର ମୃଦୁଃ ହାସ୍ୟର କଲ୍ଲୋଳ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ପ୍ରଦତ୍ତ ଲକ୍ଷ୍ମୀ-ନାରାୟଣ ପ୍ରସଙ୍ଗଟି ଭିତରେ ଅବକ୍ଷୟକାଳୀନ ଜମିଦାରୀର ସ୍ୱରୂପକୁ ପ୍ରକଟନ କରାଯାଇଛି । ଜମିଦାରଙ୍କ ନାଁରେ ସହକାରୀମାନେ ପ୍ରଜାମାନଙ୍କ ଉପରେ ଅକଥନୀୟ ଅତ୍ୟାଚାର କରିବା ତତ୍କାଳୀନ କ୍ଷୟଗ୍ରସ୍ତ ଜମିଦାରୀ ସଭ୍ୟତାର ଅବଶେଷକୁ ସୂଚାଇ ଦିଏ ।

ସକଳ ପ୍ରକାର ଅଲୌକିକ ପ୍ରମାଦ ସତ୍ତ୍ୱେ ‘ବଂଧୁ ମହାନ୍ତି’ ତତ୍କାଳୀନ ଆଧ୍ୟାତ୍ମ୍ୟ ଚିନ୍ତନର ଏକ ରସୋଲ୍ଲୁଳ ପ୍ରକାଶ ନୁହେଁ, ଏକ ଭାକ୍ତିକ ଗାଥା ନୁହେଁ; ପରନ୍ତୁ ଉତ୍କଳୀୟ ସାମାଜିକ ଜୀବନର ଏକ ଜୀବନ୍ତ ଆଲେଖ୍ୟ ।

ଭକ୍ତ ହରିଜନ ବା ଦାସିଆ ବାଉରୀ (୧୯୩୩):-

ପାଞ୍ଚ ଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକ ‘ଦାସିଆ ବାଉରୀ’ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଭାକ୍ତିକ ହୃଦୟର ଏକ ଆବେଗଦୀପ୍ତ ଉପହାର । ଦାସିଆ ବାଉରୀର ଜୀବନାଲେଖ୍ୟକୁ ନାଟ୍ୟରୂପ ଦେଇଛନ୍ତି । ଦାର୍ଢ୍ୟତାଭକ୍ତିର ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଆବେଦନ ସହିତ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଜୀବନାଦର୍ଶ ଅଙ୍ଗାଙ୍ଗୀ ଭାବେ ଜଡ଼ିତ ହୋଇଯାଇଛି । ତେଣୁ ଯଥାର୍ଥରେ କୁହାଯାଇଛି- “ଅନୁଭୂତିର ପ୍ରାମାଣିକତା ଏବଂ ସ୍ପଷ୍ଟର ସଙ୍ଗୋଚିତ ହିଁ କୃତି ଏବଂ ରଚନାକାର ଉଭୟଙ୍କର ସମ୍ବନ୍ଧର ନିବିଡ଼ତା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ” । ୪୮ । ନାଟକ ‘ଦାସିଆ ବାଉରୀ’ରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଭାକ୍ତିକ ହୃଦୟର ସରଳତା ଏବଂ ନିଚ୍ଛକତା ପ୍ରତିବିମ୍ବିତ । ସର୍ବଜନ ପରିଚିତ ଦାର୍ଢ୍ୟତାଭକ୍ତିର କାହାଣୀକୁ

ନାଟ୍ୟକାର ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ସରଳ ନିଃସ୍ୱ ଅସ୍ପୃଶ୍ୟ ବାଲିଗ୍ରାମର ଦାସ କିପରି ନିଜର ଐକାନ୍ତକ ନିଷ୍ଠା ତଥା ଭଗବତ୍ ପ୍ରେମ ବଳରେ ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କ ସିଂହାସନକୁ ଟଳାଇ ଦେଇ ପାରିଛି । ତାହା ହିଁ ନାଟକର ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ ବିଷୟ । ବାଉରୀସାହିର ଦାସିଆ ବାଲିଗ୍ରାମର ବ୍ରାହ୍ମଣ ଗୋସାଇଁ ମାନଙ୍କ ଆଶୀର୍ବାଦରୁ ପୁରାଣ ଶ୍ରବଣ କରିବାର ସୁଯୋଗ ପାଇଛି । ଏହି ପୁରାଣ ପାଠ ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ ତା' ଭିତରେ ଏକ ଅହେତୁକୀ ଐଶା ପ୍ରେମର ସର୍ଜନା କରିଛି । ଭଗବତ୍ ମୁକ୍ତି ପାଇଁ ସେ ପାଗଳ ହୋଇ ଉଠିଛି ଏବଂ ପବିତ୍ର ଗୁଣ୍ଡିଚା ଯାତ୍ରାରେ ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କ ଦର୍ଶନ ଦ୍ୱାରା ତା'ର ବହୁଦିନର ଦୃଷ୍ଟା ମେଣ୍ଟିଛି । ଯାତ୍ରାରୁ ଫେରିବା ପରେ ପରେ ଦାସିଆ ଭିତରେ ଦେଖା ଦେଇଛି ପରିବର୍ତ୍ତନ । ନିଜର ଏକାଗ୍ରତା ଏବଂ ଦୃଢ଼ ଈଶ୍ୱର ବିଶ୍ୱାସ ତାକୁ ନିର୍ଭୀକ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଛି । ତାର ଐକାନ୍ତକ ଭକ୍ତି ବ୍ରାହ୍ମଣ ଚଣ୍ଡାଳକୁ 'ଏକ' କରିଛି । ଯୁଗ ଯୁଗର ଘୃଣ୍ୟ ଜାତିପ୍ରଥାକୁ ଦୂର କରିଛି । ନିଜର ସରଳ ବିଶ୍ୱାସର ଆହ୍ୱାନରେ ଜଗନ୍ନାଥ ତା' ନିଜଗରେ ଧରା ଦେଇଛନ୍ତି । ଅର୍ଥାତ୍ ବୈଷ୍ଣବୀୟ ଚେତନାରେ । ୪୯ । ଦ୍ରବୀଭୂତ ହୋଇଛି ଦାସିଆ ତାର ପରିବାର ଏବଂ ତତ୍କାଳୀନ ଭକ୍ତ ସମାଜ ।

ପୌରାଣିକ କିମ୍ବଦନ୍ତୀ ଉପରେ ଆଧାର କରି ଗଢ଼ି ଉଠିଥିବା ଭକ୍ତିମୂଳକ ନାଟକ 'ଦାସିଆବାଉରୀ'ରେ ସ୍ୱଳ୍ପ ସଂଖ୍ୟକ ଚରିତ୍ର ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ । ନାଟ୍ୟକାର ପୁରାଣ ବା କିମ୍ବଦନ୍ତୀର ପୃଷ୍ଠା ଭିତରୁ ଦାସିଆକୁ ଆଣିଛନ୍ତି । 'ଦାସିଆ' ଏବଂ ତାର ସ୍ତ୍ରୀ 'ଗେହିଁ' ଭକ୍ତ ନାଟକର 'ନାୟକ-ନାୟିକା' ଭାବରେ ଅବତୀର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଛନ୍ତି । ଉଭୟଙ୍କର ଭଗବତ୍ ପ୍ରେମ ଭକ୍ତ ନାଟକକୁ ପୌରାଣିକ ମର୍ଯ୍ୟାଦା ପ୍ରଦାନ କରିଛି ।

ବାଉରୀ ସାହିର ଏକ ଦାନହୀନ ପରିବାରକୁ ଅଧିକ ସ୍ୱାଭାବିକ କରିବା ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର ସେହି ଚରିତ୍ର ଦୁଇଟି ଭିତରେ ପାରିବାରିକ ସଂପର୍କକୁ ସୁଦୃଢ଼ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଛନ୍ତି । ଦାସିଆ ପ୍ରତି ଗେହିଁର ଭକ୍ତିରେ ସାମାନ୍ୟ କଟୁତାର ଆଭାସ ମିଳୁଥିଲେ ହେଁ ବାଉରୀ ସାହିର ଦୈନନ୍ଦିନ ଜୀବନଯାତ୍ରାର ନିଜ୍ଜଳ ସ୍ୱରୂପ ପରିଚ୍ଛେଦନରେ ତାହା ଯଥେଷ୍ଟ ସାହାଯ୍ୟ କରିଛି । ନାଟକର ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଦାସିଆ ଜଣେ ଆଦର୍ଶ ପତି ଭାବରେ ପରିଦୃଷ୍ଟ ହେଲେ ହେଁ ନାଟ୍ୟକାର ତା'କୁ ଜଣେ ସରଳ ନିଷ୍ପପତ୍ତ ଭକ୍ତ ଭାବେ ଗଢ଼ି ତୋଳିଛନ୍ତି । ଭକ୍ତିରସର ଉତ୍ତରଳ ସ୍ରୋତରେ ବୈଷ୍ଣବୀୟ ଚେତନାରେ ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ ବାଲିଗ୍ରାମର ଦାସ ହିଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଆଦର୍ଶର ଏକ ମୂର୍ତ୍ତିମନ୍ତ ସୃଷ୍ଟି । ଏତଦ୍ ବ୍ୟତୀତ ଷଡ଼ଙ୍ଗୀ, ଡର୍କ ପଞ୍ଚାନନ ଏବଂ ତତ୍କାଳିନ ବ୍ରାହ୍ମଣ ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ନାଟ୍ୟକାର ତୀକ୍ଷ୍ଣ ସାମାଜିକତାକୁ ଉଦ୍‌ଘୋଷ କରିଛନ୍ତି । ଦନା, ପିଲା, ଶ୍ରୀହରି, ଗଉଡ଼ପିଲା ଆଦି ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ନାଟ୍ୟକାର ଭଗବତ୍ ସତ୍ତାକୁ ଆରୋପଣ କରିଥିଲେ ହେଁ, ତାହା ଅବାସ୍ତବତାର ଏକ ଝାପ୍‌ସା ଦିଗ୍‌ବଳୟ ସୃଷ୍ଟି କରିଛି ।

ନାଟକର ଛତ୍ରେ ଛତ୍ରେ ଦାର୍ଢ଼୍ୟତାଭକ୍ତି'ର ରସୋମୟ ପଦର ଗୁଞ୍ଜରଣ ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ । ପରିବେଶକୁ ଚାହିଁ ନାଟ୍ୟକାର ପାତ୍ରୋତ୍ପତ୍ତି ସଂଳାପ ଦେବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି ।

ଦାସିଆ ଏବଂ ଗେହ୍ଲିର ସଂଳାପ ଗ୍ରାମ୍ୟ ପରିବେଶକୁ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରୁଛି । ଷଡ଼ଙ୍ଗୀ ଏବଂ ତର୍କ ପଞ୍ଚାନନର ସଂଳାପରୁ ତତ୍କାଳୀନ ବ୍ରାହ୍ମଣ ସାମ୍ରାଜ୍ୟର ଗର୍ବ, ଦମ୍ଭ ଏବଂ ଅହମିକାର ପରିଚୟ ମିଳେ । ଅନ୍ୟ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ପରି ‘ଦାସିଆବାଉରୀ’ ମଧ୍ୟ ଅଲୌକିକତାର ଦୋଷଦୁଷ୍ଟ ପ୍ରଭାବରୁ ମୁକ୍ତ ନୁହେଁ । ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କର ଦାସିଆ ହାତରୁ ଯୋଡ଼ିଏ ଯୋଡ଼ିଏ ଆୟ ନେଇ ଖାଇବା, ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କ କରୁଣାରୁ ଖାଲି କୁଡୁଆଟି ସାଙ୍ଗେ ସାଙ୍ଗେ ଖାଦ୍ୟରେ ଭରି ଉଠିବା, ତର୍କ ପଞ୍ଚାନନ ଶତ ଚେଷ୍ଟା କରି ମଧ୍ୟ ନଡ଼ିଆଟିକୁ ଟେକି ନ ପାରିବା, ଦାସିଆର ତନ୍ତ୍ର ଖୁରାରେ ଶ୍ରୀହରି ବନ୍ଦନଯୁକ୍ତ ହେବା ଇତ୍ୟାଦି ଅବାସ୍ତବ ମନେ ହୁଏ । ତଥାପି ତତ୍କାଳୀନ ଦର୍ଶକ ସେ ସବୁକୁ ସାଦରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି ।

ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ଦୃନ୍ଦୁ ଅସ୍ପଷ୍ଟ । ଦୃନ୍ଦୁ ଏବଂ ଉତ୍କଣ୍ଠା ପାଇଁ ଯଥେଷ୍ଟ ସୁବିଧା ସୁଯୋଗ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାର ତା’ ଉପରେ ଆଦୌ ଦୃଷ୍ଟି ଦେଇ ନାହାନ୍ତି । ନାଟକର ନାଟକୀୟତା ପ୍ରତି ଅଶ୍ୱିନୀ ଗୁରୁତ୍ୱ ନ ଦେଇ ଭାକ୍ତିକ ରସମାଧୁର୍ଯ୍ୟ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । ଫଳତଃ ‘ଦାସିଆବାଉରୀ’ ଗୋଟିଏ ମଞ୍ଚସଫଳ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ହୋଇପାରିନି କିମ୍ବା ଏକ ସର୍ବଗୁଣ ସମନ୍ୱିତ କାବ୍ୟ ହୋଇପାରିନି । ନାଟକର ମାନବୀୟ ସମ୍ବେଦନଶୀଳତା ଉପରେ ଅଧିକ ସମୟ ପ୍ରଦତ୍ତ ହୋଇଛି ।

ଯୁଗେ ଯୁଗେ ଉକ୍ତ ଭଗବାନଙ୍କର ପରୀକ୍ଷା ଲାଗି ରହିଛି । ଏଠାରେ ମଧ୍ୟ ତାହା ହିଁ ଘଟିଛି । ପରୀକ୍ଷାରେ ଦାସିଆର ବିଜୟ ହୋଇଛି । ପାରିବାରିକ ଜୀବନ ଭିତରେ ଘୋର ଅଭାବ ଅସୁବିଧାର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୋଇ ମଧ୍ୟ ଦାସିଆ ସତ୍ୟଧର୍ମର ପଥରୁ ଓହରି ଯାଇନି । ଦାସ ଚରିତ୍ରଟି ସମଗ୍ର ନାଟକଟିକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରି ରଖିଛି ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ । ନାଟକର ଅନ୍ତଃସ୍ୱର ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରି ପ୍ରଫେସର ମଧୁସୂଦନ ପତି କହନ୍ତି- “ଦାସିଆବାଉରୀ ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ମାନବଧର୍ମତାର ଗୀତିକାବ୍ୟଧର୍ମୀ ଉଚ୍ଛ୍ୱାସମୟ ପରିପ୍ରକାଶ ଘଟିଛି । ଆଦର୍ଶଟି ସିଧାସଳଖ କୌଣସିଠାରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରାଯାଇନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ସେଇ ଆବେଗ ହିଁ ଏହି ଭକ୍ତିମୂଳକ ନାଟକର ମୂଳସ୍ୱରୂପ । ବୈଦିକ ଡକ୍ଟ୍ରେରେ ବା ଯୋଗାଭ୍ୟାସରେ ବା ନିର୍ଲିପ୍ତ ସାଧନା ମାଧ୍ୟମରେ ଏଠି ବିଭ୍ରାପ୍ରତି ଆସିନାହିଁ । ଆସିଛି ସିଧାସଳଖ ଅନାବିଳ ମାନବୀୟ ପ୍ରେମ ମାଧ୍ୟମରେ” । ୫୦ ।

ଉକ୍ତ ଏବଂ ଭଗବାନଙ୍କର ଅନାବିଳ ପ୍ରୀତିର ନିର୍ଝର ‘ଦାସିଆବାଉରୀ’ ସାଧାରଣ ଜୀବନୀକୈନ୍ଦ୍ରିକ ବିଷୟବସ୍ତୁ ଉପରେ ଆଧାରିତ ହେଲେ ହେଁ ଅସାଧାରଣ କୃତୀତ୍ୱ ହାସଲ କରିଛି, କେବଳ ତାର ପୌରାଣିକ ଆଖ୍ୟାନ ଭାଗ ପାଇଁ । ନାଟକର ଚରମ ଉତ୍କର୍ଷ ଫୁଟି ଉଠିଛି ଦାସିଆର ଭାବରେ- “ବୋଲିବ ବାଲିଗ୍ରାମ ଦାସ-ଦେଇଛି ନିଅ ପାତବାସ x x ଘେନିଲେ ଦେବତାଙ୍କୁ ଦେବ- ନୋହିଲେ ଆଣି ମୋତେ ଦେବ ।” ଦାର୍ଜ୍ୟତାଭକ୍ତିର ରସସିକ୍ତ ପଦ ନାଟକର ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଗଭୀର ଭାବରେ ଆପୁତ କରି ରଖିଛି ଦର୍ଶକ ମାନଙ୍କୁ । ନାଟକର କାବ୍ୟିକ ଉଚ୍ଛ୍ୱାସ ତାକୁ ଏକ ରସୋତୀର୍ଣ୍ଣ ସୃଷ୍ଟିରେ ପରିଣତ କରିଛି ।

ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତ (୧୯୩୭):-

ଦାର୍ଢ୍ୟତାଭକ୍ତିର ଅନ୍ୟତମ ଭକ୍ତଶ୍ରେଷ୍ଠ ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତଙ୍କ ଜୀବନର ଏକ ବିଶେଷ ଘଟଣାକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ଗଢ଼ି ଉଠିଛି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଭକ୍ତି ରସାତ୍ମକ ନାଟକ ‘ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତ’ । ଉକ୍ତ ନାଟକ ‘ବଂଧୁମହାତି’ର ସମଗୋତ୍ରୀ ଏବଂ ‘ତ୍ୟାଗୀ ରାମଦାସ’ର ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ପ୍ରଭାବ ଉକ୍ତ ନାଟକ ଉପରେ ପଡ଼ିଛି । ‘ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତ’ ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଦାର୍ଢ୍ୟତାଭକ୍ତିର ପଦଗୁଡ଼ିକୁ । ୫୧ । ସିଧାସଳଖ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ରଚନାର ତିନିବର୍ଷ ପୂର୍ବରୁ ୧୯୩୪ରେ ସେହି ‘ଦାର୍ଢ୍ୟତାଭକ୍ତି’ର କାହାଣୀକୁ ଆଧାରକରି ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମହାପାତ୍ର ‘ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତ’ ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ଶ୍ରୀ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ ନାଟକଟି ‘ଦାର୍ଢ୍ୟତାଭକ୍ତି’ର କିଂଚିତ୍ ପରିମାର୍ଜିତ ଏବଂ ପରିବର୍ଦ୍ଧିତ ରୂପ । ଅବଶ୍ୟ ଏ ନାଟକ ଲେଖିଲାବେଳେ ନାଟ୍ୟକାର ମହାପାତ୍ର ସମସାମୟିକ ସମାଜ ପ୍ରତି ଆଦୌ ଦୃଷ୍ଟି ଦେଇନାହାନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଏ ପ୍ରମାଦ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକରେ ଘଟିନାହିଁ । ହେଲେ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମହାପାତ୍ରଙ୍କ ‘ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତ’ ସହିତ ତୁଳନା କଲେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକ ‘ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତ’ ନାଟକୀୟତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦୁର୍ବଳ ମନେହୁଏ ।

ଦାର୍ଢ୍ୟତା ଭକ୍ତିର କାହାଣୀ ଏବଂ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ କାହାଣୀ ପ୍ରାୟ ଏକା ଧରଣର । ବଙ୍ଗଦେଶର ହରିପୁର ଗ୍ରାମର ଏକ ଧନାତ୍ମ୍ୟ ପରିବାରର ରଘୁନାଥଙ୍କର ଜନ୍ମ । ପିତା କୃଷ ମହାପାତ୍ର ଦାନ ଧର୍ମକରି ସମସ୍ତ ସଂପତ୍ତି କ୍ଷୟ କରି ଦେଇଥିବାରୁ ରଘୁଙ୍କ ପାଇଁ ଆଉ କିଛି ନ ଥିଲା । ତେଣୁ ଭିକ୍ଷାବୃତ୍ତିକୁ ଏକମାତ୍ର ଅବଲମ୍ବନ ଭାବି ରଘୁ ଶ୍ରୀ କ୍ଷେତ୍ରକୁ ବାହାରିଲେ ଏବଂ ସିଂହଦ୍ୱାର ନିକଟରେ ଅତି ଇତର ଭାବରେ ନିଜର ଉଦର ଭରଣ କଲେ । ଜାମାତାର ଏଭଳି ଦାନହୀନ ଅବସ୍ଥା ଦେଖି ଶୁଶୁର ନିଜ କନ୍ୟାକୁ ପୁନର୍ବାର ସେହି ରାଜ୍ୟର ରାଜପୁତ୍ର (ଦାର୍ଢ୍ୟତା ଭକ୍ତିରେ ରାଜାଙ୍କର ପାତ୍ର) ସହିତ ବିବାହ ଦେବାକୁ ସ୍ଥିର କଲେ । କନ୍ୟା ଅନୁପୂର୍ଣ୍ଣା ଏହା ଜାଣିପାରି ସ୍ୱାମୀ ପାଖକୁ ପଡ଼ୋଶୀ ହାତରେ ଚିଠି ଲେଖିଲା । ରଘୁ ସେହି ଦାନହୀନ ବେଶରେ ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କ କରୁଣାରୁ ନିମିଷେକ ମଧ୍ୟରେ କଳାବତୀପୁରରେ ପ୍ରବେଶ ହୋଇଲେ । ଶାଳକ ଏବଂ ଶୁଶୁର ରଘୁକୁ ଦେଖି ପ୍ରମାଦ ଗଣିଲେ ଏବଂ ଖାଦ୍ୟରେ ବିଷ ମିଶାଇ ଖାଇବାକୁ ଦେଲେ । ମାତ୍ର ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କ କରୁଣାରୁ ରଘୁଙ୍କର କୌଣସି କ୍ଷତି ହେଲାନାହିଁ । ଅନୁତପ୍ତ ହୋଇ ଶୁଶୁର ନିଜର କନ୍ୟାକୁ ରଘୁ ସହିତ ବିଦାୟ ଦେଲେ । ପଥ ମଧ୍ୟରେ ଯୁବରାଜ (ପାତ୍ର) ଖବର ପାଇ ରଘୁଙ୍କ ସହିତ ଯୁଦ୍ଧ କରିଛି । ସ୍ୱୟଂ ରାମକୃଷ୍ଣ ରଘୁର ସାହା ହୋଇଛନ୍ତି । ଶ୍ରୀ କ୍ଷେତ୍ରରେ ରଘୁ ଶାନ୍ତିରେ ବାସ କରିଛି । ହଠାତ୍ ଦିନେ ତା ଦୁଆରରେ ପାଞ୍ଚାସାତ ଜଣ ସାଧୁ ପହଞ୍ଚିଛନ୍ତି ଏବଂ ଭୋଜନ ଦାବୀ କରିଛନ୍ତି । କାଣି କଉଡ଼ିଟିଏ ନ ଥିବାରୁ ଅତିଥି ଚର୍ଚ୍ଚା ପାଇଁ ରଘୁ ନିଜର ପ୍ରାଣପ୍ରିୟା ପତ୍ନୀ ଅନୁପୂର୍ଣ୍ଣାକୁ ମହାଜନ ଧନୀ ହାତରେ ସମର୍ପଣ କରିବାକୁ ବାଧ୍ୟ ହୋଇଛି । ଧନୀର ଅର୍ଥରେ ଅତିଥି ସକ୍ୱାର ହୋଇଛି । ମାତ୍ର ଧନୀ ଅନୁପୂର୍ଣ୍ଣା ପାଖକୁ ନିଜର କାମନା ପୂର୍ଣ୍ଣ କରିବାକୁ ଆସି

ପ୍ରଭୁ ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କୁ ଦେଖି ଏବଂ ଲାମ୍ବ ହୋଇ ଅନୁପୂର୍ଣ୍ଣାର ପାଦତଳେ ପଡ଼ି ନିଜର ଭୁଲ ସ୍ୱୀକାର କରିଛି । ଅର୍ଥାତ୍ ଏଠାରେ ଭକ୍ତର ଜୟ ହୋଇଛି । ଭକ୍ତ ଏବଂ ଭଗବାନଙ୍କର ଅବିଚ୍ଛେଦ୍ୟ ସଂପର୍କକୁ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି ।

ରଘୁ ଚରିତ୍ରକୁ ନାଟ୍ୟକାର ନିଃସ୍ୱାର୍ଥପର ଈଶ୍ୱରାନୁରାଗୀ ଭାବରେ ଗଢି ତୋଳିଛନ୍ତି । ଜଣେ ନିଷାପର ଆଦର୍ଶ ଭକ୍ତର ସମସ୍ତ ମହନୀୟ ଗୁଣ ଗୁଡ଼ିକ ତାଙ୍କଠାରେ ରହିଛି । ତ୍ୟାଗୀ ରାମଦାସ ପରି ସେ ମଧ୍ୟ ସର୍ବସ୍ୱ ହସି ହସି ଦାନ କରି ଦେଇଛନ୍ତି । ଈଶ୍ୱର ବିଶ୍ୱାସକୁ ନିଜର ଗଣ୍ଡିଧନ କରି ଘୁରି ବୁଲିଛନ୍ତି । ଅନୁପୂର୍ଣ୍ଣା ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ସତୀ, ସାଧ୍ୱୀ ଚରିତ୍ର । ତାର ଆଦର୍ଶ ତଥା ସତୀଦୂର ପରାକାଷ୍ଠା ଏବଂ ପତିଭକ୍ତି ନିକଟରେ ନାଟକର ସମସ୍ତ ଚରିତ୍ର ମ୍ଲାନ ହୋଇପଡ଼ିଛନ୍ତି । ଅନୁପୂର୍ଣ୍ଣା କେବଳ ପତିଗତପ୍ରାଣା ନୁହେଁ, ସହଧର୍ମିଣୀ, ସହଗାମିନୀ ମଧ୍ୟ । ସ୍ୱାମୀର ଆଦର୍ଶ ଲାଗି ସେ ନିଜକୁ ଅକାତରେ ଅନ୍ୟ ନିକଟରେ ସମର୍ପଣ କରିପାରେ । ଗୁମାସ୍ତା ଚରିତ୍ରଟିର ପ୍ରତିଧ୍ୱନି ନାଟକ ‘ବଂଧୁମହାନ୍ତି’ର ବଂଧୁ ଚରିତ୍ର ସହିତ ସମତା ରକ୍ଷା କରିଛି । ରଘୁଙ୍କର ଶାଳକ ଦ୍ୱୟଙ୍କ ଚରିତ୍ର ପ୍ରହସନ ଧର୍ମୀ ହୋଇ ପଡ଼ିଛି । ରାମକୃଷ୍ଣ ଚରିତ୍ର ଦ୍ୱୟକୁ ଅଲୌକିକତାର ଗନ୍ଧ ବେଶ୍ ଆମୋଦିତ କରି ରଖିଛି । ରଘୁ-ଅନୁପୂର୍ଣ୍ଣା ଅର୍ଥାତ୍ ନାୟକ-ନାୟିକା ଦୁହେଁଙ୍କୁ ଛାଡ଼ି ଦେଲେ ଅନ୍ୟ କୌଣସି ଚରିତ୍ର ସ୍ୱୟଂ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନୁହେଁ ।

ସଂଳାପ ରଚନାରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର କୌଣସି ବାହାଦୁରୀ ନାହିଁ । କାରଣ ‘ଦାର୍ଢ୍ୟତାଭକ୍ତି’ର ଅଖଣ୍ଡ ପ୍ରଭାବ ସମଗ୍ର ନାଟକଟିକୁ ଜୁଡୁଜୁଡୁ କରି ରଖିଛି । ବର୍ଷନାମ୍ବକ ଶୈଳୀ ଉପନ୍ୟାସ ପାଇଁ ଶ୍ରେୟସ୍କର ହୋଇପାରେ । ମାତ୍ର ନାଟକ ପାଇଁ ନୁହେଁ । ଏଠାରେ ତାହା ହିଁ ଘଟି ନାଟକର ମର୍ଯ୍ୟାଦା କ୍ଷୁର୍ଣ୍ଣ କରିଛି । ଏକ ଅଳ୍ପ ବିଶିଷ୍ଟ ଭକ୍ତ ନାଟକଟି ପାଞ୍ଚଟି ଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ଗୋଟିଏ କ୍ରୋଡ଼ ଦୃଶ୍ୟକୁ ନେଇ ଗଠିତ । ପ୍ରଥମରୁ ଶେଷଯାଏ ନାଟକଟି ଏକ ପ୍ରକାର ପଦ୍ୟାତ୍ମକ ଶୈଳୀର ଅନୁବର୍ତ୍ତନରେ ଅନୁରଣିତ । ପ୍ରଫେସର ମଧୁସୂଦନ ପତିଙ୍କ ମତରେ- “ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତରେ ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କରୁ ହିଁ ପଦ୍ୟର ଅବାସ୍ଥିତ ଉପସ୍ଥିତି ଦର୍ଶକ ମନରେ ବିରକ୍ତି ଭାବ ସୃଷ୍ଟି କରେ” । ୫୨ ।

ନାଟକର ପ୍ରଥମ ଦୃଶ୍ୟଟି ଅଧିକ ତାତ୍ତ୍ୱିକ ହୋଇ ପଡ଼ିଛି । ଯୁବକ-ଯୁବତୀଙ୍କ ବାକ୍ୟାଳାପ ଭିତରେ ମାନବୀୟ ପ୍ରେମର ସଂକେତ ମିଳେ । ଅମ୍ବିତାକ୍ଷର ଛନ୍ଦ ସହିତ ଲୋକଶୈଳୀର ପ୍ରୟୋଗ ନାଟକଟିକୁ ତେଜହୀନ କରିପକାଇଛି । ନାନା ଅବାସ୍ତବ ଦୃଶ୍ୟ ରାଜିରେ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତ ଭକ୍ତ ହୃଦୟର ଏକ ଅଭୁଲା ସ୍ମୃତିକୁ ବହନ କରିଛି । ଜଗନ୍ନାଥ ବାଳକ କୃଷକେଶରେ ପ୍ରବେଶ କରିବା, ଶୂନ୍ୟରେ ରଘୁର ନିଷ୍ଠଳ ଯୋଗାରୂଢ଼ କାନ୍ଦା ଭାସି ଉଠିବା, ଏକ ସଙ୍ଗରେ ଅନେକ ଗୁଡ଼ିଏ ଚରବାରୀ ଅନୁପୂର୍ଣ୍ଣାକୁ ବଧ କରିବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିବା, ରଘୁର ବେନି ପାର୍ଶ୍ୱରେ ରାମ ଓ କୃଷ୍ଣ ଦେଖାଦେବା, କୃଷ୍ଣ ସୁଦର୍ଶନ ଚକ୍ର ପ୍ରେକ୍ଷଣ କରିବା, ଇଂଗିତ ମାତ୍ରେ ତାହା ପୁଣି ଆଙ୍ଗୁଳିକୁ ଫେରିଆସିବା, ସ୍ୱୟଂ

ଭଗବାନ୍ ଧନୀ ରୂପରେ ଆର୍ବିଭୂତ ହେବା ଋତ୍ୟାଦି ବହୁ ଅବାସ୍ତବ ଚିତ୍ର ନାଟକରେ ଦିଆଯାଇଛି । ଶାଳକ ଦୃଶ୍ୟର ରଘୁ ଏବଂ ଯୁବରାଜଙ୍କ ସହିତ ହାସ୍ୟ ପରିହାସ ଗ୍ରାମ୍ୟ ଜୀବନକୁ ମନେ ପକାଇ ଦିଏ । ଯାତ୍ରା ନାଟକର ଅଖଣ୍ଡ ପ୍ରଭାବରୁ ‘ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତ’ କୌଣସି ପ୍ରକାରେ ମୁକ୍ତ ନୁହେଁ ।

ପୌରାଣିକ ଆଖ୍ୟାୟିକାକୁ ଆଧାର କରି ‘ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତ’ ପରିବେଶର ଗୁରୁତ୍ୱକୁ ପ୍ରଖ୍ୟାପନ କରିବାରେ ସଫଳତା ଲାଭ କରିଛି । ଭକ୍ତିରସ ପରିବେଷଣ ମାଧ୍ୟମରେ ସମାଜରେ ଶାନ୍ତି ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବା- ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଚରମ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହୋଇ ପଡ଼ିଛି । କେବଳ ସେଇଥିପାଇଁ ‘ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତ’ର ନାଟ୍ୟମୂଲ୍ୟ ବ୍ୟାହତ ହୋଇଛି ।

ତ୍ୟାଗୀ ରାମଦାସ (୧୯୩୩):-

‘ଦାର୍ଦ୍ଦ୍ୟତାଭକ୍ତି’ର ପ୍ରତିଟି କାହାଣୀ ଅପୂର୍ବ ସଫଳତା ହାସଲ କରିବାରୁ ଅଶ୍ୱିନୀ ପୁନର୍ବାର ‘ରାମଦାସ’ଙ୍କ ଜୀବନ ଚରିତ୍ରକୁ ନାଟକରେ ରୂପାନ୍ତରିତ କରିଛନ୍ତି । ଭକ୍ତ ପ୍ରବର ରାମଦାସଙ୍କ ତ୍ୟାଗ, ନିଷ୍ଠାକୁ ନାଟକରେ ଚମତ୍କାର ଭାବରେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର । ୧୯୩୩ରେ ରଚିତ ‘ତ୍ୟାଗୀ ରାମଦାସ’ ନାଟକ ‘ଦାର୍ଦ୍ଦ୍ୟତାଭକ୍ତି’ର ପ୍ରଥମ ଖଣ୍ଡସ୍ଥିତ ସପ୍ତମ ଅଧ୍ୟାୟ (ରାମଦାସ ସମ୍ବାଦ)ର ଏକ ସ୍ଵାତିକୃତ ପଦଧ୍ୱନି ମାତ୍ର । ‘ତ୍ୟାଗୀ ରାମଦାସ’ର ଅଲୌକିକତା ଭିତରେ ଫୁଟି ଉଠିଛି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଅପୂର୍ବ କଳାନୈପୁଣ୍ୟ । ଏଥିରେ କେବଳ କାହାଣୀର ରସଘନ ରୂପମାଧୁରୀ ନାହିଁ; ଅଛି କଳାର ବିକଶିତ ଜୀବନୀଶକ୍ତି । ବାସ୍ତବରେ ‘ତ୍ୟାଗୀରାମଦାସ’ ରାମଦାସର ଉତ୍ସର୍ଗାକୃତ ଜୀବନ କାହାଣୀ ନୁହେଁ, ପରନ୍ତୁ ଏହା ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଭାକ୍ତିକ ହୃଦୟର ନିଜୁତ କୋଣର ଅସ୍ପଷ୍ଟ ଗୁଞ୍ଜରଣ । ସେଥିପାଇଁ ଯଥାର୍ଥରେ କୁହାଯାଉଛି- “ସଜୀବ ମଣିଷର ଯଥାର୍ଥ ପ୍ରକୃତି ଗୁଡ଼ିକୁ ସ୍ୱରୂପରେ ସହିତ ଚିତ୍ରଣ କରିବାକୁ ସ୍ତମ୍ଭ ହୃଦୟରେ ସତେ ଅଭୀପ୍ସା ଜାଗି ଉଠିଥାଏ । ଏଥିପାଇଁ ଦୁଇଟି ଜିନିଷର ପ୍ରୟୋଜନ ହୋଇଥାଏ, ଯଥା: (କ) ସେଲଫ କନ୍ସର୍ଭ ନେସ ବା ଆନୁଚୈତନ୍ୟ ଅର୍ଥାତ୍ ନିଜକୁ ଚିହ୍ନିବାର ଶକ୍ତି (ଖ) ରସସିକ୍ତ ସଂସ୍କରଣ ବା କାହାଣୀ କଥନର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ବା ସାମର୍ଥ୍ୟ ସହ କଳାପୂର୍ଣ୍ଣ ଶୈଳୀର ଜୀବନଧର୍ମୀ ବିନିଯୋଗ” । ୫୩ ।

‘ଦାର୍ଦ୍ଦ୍ୟତାଭକ୍ତି’ର କାହାଣୀକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଅନୁସରଣ କରିଥିଲେ ହେଁ ନିଜର ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ରକ୍ଷା କରିଛନ୍ତି । ନାଟକରେ ଭକ୍ତ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ରାମଦାସଙ୍କ ଅତିଥିବତ୍ସ୍ଲତାର ଚରମ ଆଦର୍ଶ ପ୍ରତିପାଦିତ ହୋଇଛି । ଚାରିଆଳ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକଟିରେ ତ୍ୟାଗୀ ରାମଦାସ ଅତିଥି ସକ୍ୱାର ନିମିତ୍ତ ସମସ୍ତ ଧନ ସଂପତ୍ତି ଏପରିକି ନିଜର ପ୍ରାଣପ୍ରିୟା ପତ୍ନୀଙ୍କୁ ମଧ୍ୟ ତ୍ୟାଗ କରିଛନ୍ତି । ଶଶଭାରରୁ ମୁକ୍ତ ହେବାକୁ ଯାଇ ନିଜର ପତ୍ନୀଙ୍କୁ ମହାଜନ ଧନୀସାହୁ ହାତରେ ତୋଳି ଦେବାକୁ ପଶ୍ଚାତପଦ ହୋଇ ନାହାନ୍ତି । ଭଗବାନ୍ ଭକ୍ତକୁ ପରୀକ୍ଷା କରିଛନ୍ତି । କେତେବେଳେ ମହାଜନ ସାଜି ତାକୁ କରଭାରରୁ ମୁକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ପୁଣି କେତେବେଳେ ପ୍ରେମିକ ସାଜି ଭକ୍ତର ପତ୍ନୀ ସହିତ ଅଭିସାର ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ପରିଶେଷରେ ଭକ୍ତ

ରାମଦାସ ନିଜର ଦୃଢ଼ଭକ୍ତି ପାଇଁ ସମସ୍ତ ଧନ ସଂପତ୍ତି ଫେରିପାଇଛି ମାତ୍ର ନିଜର ସ୍ତ୍ରୀକୁ ଫେରିପାଇନାହିଁ । ନାଟକର ଶେଷରେ ରାମଦାସର ପତ୍ନୀ ଉର୍ମିଳାର ମୃତ୍ୟୁ ଘଟିଯାଇଛି କିନ୍ତୁ ରାମଦାସ ପୁନର୍ବାର ଅତିଥି ସକାର ଏବଂ ଦୃଢ଼ ଈଶ୍ବର ବିଶ୍ୱାସ ଭିତରେ ସେ ସବୁକୁ ଭୁଲିଯାଇଛି । ମାତ୍ର ‘ଦାର୍ଦ୍ଦ୍ୟତାଭକ୍ତି’ରେ ରାମଦାସ ପତ୍ନୀ ଉର୍ମିଳାର ମୃତ୍ୟୁ ହୋଇନାହିଁ । ଅର୍ଥାତ୍ ମରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରି ମଧ୍ୟ ରାମଦାସର ପରିବାର ସଫଳ ହୋଇନାହିଁ । ଈଶ୍ବରଙ୍କ ମାୟାଯୋଗୁ ପରିବାରର ତିନିଜଣ ଯାକ ଗାଡ଼ ନିଦ୍ରାରେ ଘୁମେଇ ପଡ଼ିଛନ୍ତି ଏବଂ ବିଷପାନ କରିବାକୁ ଭୁଲିଯାଇଛନ୍ତି । ସକାଳୁ ଉଠି ଦେଖନ୍ତି ତ ବିଷପାତ୍ର ଉପରେ ଗୋଜା ରଖାଯାଇଛି । ରାମଦାସ ବିସ୍ମୟାତୁତ ହୋଇ ଧନୀସାହୁ ଘରକୁ ଯାଇ ସମସ୍ତ ବୃତ୍ତାନ୍ତ ଶୁଣିଛି ଏବଂ ଆନନ୍ଦ ମନରେ ଘରକୁ ଫେରିଛି । ସାହୁ ମଧ୍ୟ ରାମଦାସର ଚରଣରେ ନିଜକୁ ସମର୍ପଣ କରି ଦେଇଛି । କାହାଣୀର ଶେଷାଂଶରେ ‘ଦାର୍ଦ୍ଦ୍ୟତାଭକ୍ତି’ର ରଚୟିତା ରାମଦାସ ଲେଖିଛନ୍ତି-

“ତାହା ଦେଖୁଣ ରାମଦାସ	ସମର୍ପି ଅତିଥିଙ୍କ ପାଶ
ନିଜ ପୁରକୁ ଚଳି ଗଲେ	ପୁତ୍ର ଭାରିଯା ବସାଇଲେ
କହିଲେ ସକଳ ଚରିତ	ଶୁଣି ସେ ହେଲେ ଆଦମ୍ଭିତ
ବୋଇଲେ ପ୍ରଭୁ ବିନାଆନ	ଏହା କେ କରିବ ଭାଜନ” ।୫୪ ।

‘ଦାର୍ଦ୍ଦ୍ୟତାଭକ୍ତି’ର ଶେଷରେ ଭକ୍ତ ରାମଦାସର ପରିବାର ପ୍ରଭୁ ନାମ କାର୍ତ୍ତନରେ ମଜ୍ଜି ଯାଇଥିଲା ବେଳେ ନାଟକରେ ଉର୍ମିଳାର ମୃତ୍ୟୁ ବରଣ କରିବା କରୁଣରସର ସଞ୍ଚାର କରିଛି ।

ରାମଦାସକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଭକ୍ତଶ୍ରେଷ୍ଠ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥିଲେ ହେଁ ଏକ ଅପୂର୍ବ ମାନବୀୟ ଭାବ ଫଳଗ୍ରୁରେ ଏହି ଚରିତ୍ରଟି ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ ହୋଇ ଉଠିଛି । ରାମଦାସ ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ନାଟ୍ୟକାର ସମସ୍ତ ପ୍ରକାର ମାନବିକ ଆବେଦନ ଅର୍ଥାତ୍ ଭକ୍ତି,ପ୍ରେମ,ସନ୍ଦେହ, ଘୃଣା ଆଦିକୁ କୌଶଳର ସହିତ ଏକାତ୍ମିତ କରିଛନ୍ତି । ତେଣୁ ଭକ୍ତ ଚରିତ୍ର ଅଲୌକିକ ହେବା ପରିବର୍ତ୍ତେ ଯଥେଷ୍ଟ ଜୀବନ୍ତ ଓ ମାନବଧର୍ମୀ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଭକ୍ତ ରାମଦାସ ପଣ୍ଡାତରେ ଆତ୍ମଗୋପନ କରିଥିବା ଜୀବନ୍ତ ମାନବ ସତ୍ତାକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଆବିଷ୍କାର କରିଛନ୍ତି । ସୁଷ୍ଟ ଏବଂ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ପରିସର ଭିତରେ ଭକ୍ତ ହୃଦୟ ସହିତ ମାନବ ହୃଦୟର ଦୃଢ଼ ପରିକଳ୍ପିତ ହୋଇଛି । ରାମ ଦାସ ଏକ ଅଭୂତ ଚରିତ୍ର । ସେ କାର୍ଯ୍ୟ ବ୍ୟପଦେଶରେ ନିଜ ସ୍ତ୍ରୀକୁ ମଧ୍ୟ ଅନ୍ୟ ହାତରେ ନିର୍ବିକାର ଭାବରେ ସମର୍ପଣ କରିପାରେ, ପୁନଶ୍ଚ ଜଳାକବାଟ ବାଟେ ନିଜ ସ୍ତ୍ରୀକୁ ସାହୁ ସହିତ ପ୍ରଣୟ ବ୍ୟାପାରରେ ଲିପ୍ତ ହେବାର ଦେଖି ଘୃଣା ମଧ୍ୟ କରିପାରେ । ଉର୍ମିଳା ଚରିତ୍ର ପ୍ରଥମରୁ ଏକ ଉତ୍ସର୍ଗାକୃତ ସତୀ, ସାଧ୍ୱୀ ଚରିତ୍ର ଭାବରେ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ । ମୃତ୍ୟୁ ପରେ ପରେ ଏହି ଚରିତ୍ରର ଦୁ୍ୟତି ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଲିଭିଯାଇନାହିଁ, ବରଂ ପରିବେଶକୁ ଏକ କରୁଣ ରସରେ ଆପୁତ କରି ରଖିଛି । ଉର୍ମିଳା କେବଳ ଆଦର୍ଶ ପତ୍ନୀ ନୁହଁନ୍ତି, ଭକ୍ତ ଶ୍ରେଷ୍ଠା ମଧ୍ୟ । ସ୍ୱାମୀକୁ ରଣମୁକ୍ତ କରିବାକୁ ଯାଇ ସେ ହସି ହସି ନିଜକୁ ସାହୁ ପାଖରେ

ଉତ୍ସର୍ଗ କରିଛନ୍ତି । ସାହୁ ସହିତ ଉର୍ମିଳାର ମିଳିତ ହେବାରେ ଏକ ଅଲୌକିକ ଚେତନା ବା ବୈଷ୍ଣବାୟ ସତ୍ତା ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଥିଲେ ହେଁ ଦୃଶ୍ୟମାନ ଜଗତକୁ ତାହା ଅଶ୍ୱାଳ ବୋଧହୁଏ । ସାହୁ ହୁସିଆର ସିଂ, ଲବ ପ୍ରଭୃତି ଗୌଣ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କର ଭୂମିକାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇପାରେନା ।

ଭକ୍ତିରସାତ୍ମକ ନାଟକ ‘ତ୍ୟାଗୀ ରାମଦାସ’ରେ ସମୁଦାୟ ଦଶଗୋଟି ସଂଗୀତ ସଂଯୋଜିତ ହୋଇଛି । ‘ଦାର୍ଜ୍ୟତାଭକ୍ତି’ର ପଦଗୁଡ଼ିକ ସଂଳାପ ଭିତରେ ଅଧିକାଂଶ ସ୍ଥଳରେ ପରିଦୃଷ୍ଟ ହୁଏ । ନାଟକରେ ଉତ୍କଣ୍ଠା ପ୍ରାୟ ନାହିଁ କହିଲେ ଚଳେ । ଉକ୍ତ ନାଟକଟି ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟ୍ୟ ପ୍ରତିଭାକୁ ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ କରିପାରିନାହିଁ । ପରିଶେଷରେ ଏତିକି କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ, ‘ତ୍ୟାଗୀ ରାମଦାସ’ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ପୁରାଣ ପ୍ରୀତିର ସର୍ବଶ୍ରେଷ୍ଠ ନିଦର୍ଶନ ହୋଇପାରେ, ମାତ୍ର ନାଟକୀୟ ତତ୍ତ୍ୱ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା ଏକ ଦୁର୍ବଳ ସୃଷ୍ଟି ।

ସାଲବେଗ (୧୯୩୩):-

‘ସାଲବେଗ’ ନାଟକଟି ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀର ପୌରାଣିକ ନାଟକର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ ଏବଂ ଏହା ଏକ ଭକ୍ତି ରସାତ୍ମକ ନାଟକ ଭାବରେ ମଧ୍ୟ ଚିହ୍ନିତ । ନାଟ୍ୟକାର ଆଖ୍ୟାନ ଭାଗ ପାଇଁ ରାମଦାସଙ୍କ ‘ଦାର୍ଜ୍ୟତାଭକ୍ତି’ ୧୫୫ । ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥିଲେ ହେଁ ଏଥିରେ ଇତିହାସର ଅସ୍ପଷ୍ଟ ପଦଧ୍ୱନି ଶୁଣାଯାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ଇତିହାସ ଏବଂ ପୁରାଣର ବିଚିତ୍ର ସମନ୍ୱୟରେ ଗଢ଼ିଉଠିଛି ନାଟକ ‘ସାଲବେଗ’ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପରେ ପରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ୩ଟି ନାଟକ ସାଲବେଗଙ୍କ ଉପରେ ଆଧାରିତ ହୋଇଥିବାର ଜଣାଯାଏ । ଏହି ୩ଟି ହେଲା ଡଃ ନୀଳାଦ୍ରି ଭୂଷଣ ହରିଚନ୍ଦନଙ୍କ ‘ସତ୍ୟ-ସଂଶୟ:ସାଲବେଗ’, ଶ୍ରୀ ଅମୂଲ୍ୟ କୃଷ୍ଣ ମିଶ୍ରଙ୍କ ‘ସାଲବେଗ’ ଏବଂ ଶ୍ରୀ ବାମନ ଚରଣ ମିଶ୍ରଙ୍କ ‘ଜାତିରେ ମୁଁ...’ । ୧୯୭୯ ରେ ପ୍ରକାଶିତ ଉଭୟ ମିଶ୍ରଙ୍କ ନାଟକ ପାରଂପରିକ କାହାଣୀ ସ୍ରୋତକୁ ଅନୁସରଣ କରିଛନ୍ତି । ଶ୍ରୀ ବାମନ ଚରଣ ମିଶ୍ରଙ୍କ ‘ଜାତିରେ ମୁଁ’ ଦାର୍ଶନିକ ଚିନ୍ତାଧାରା ତଥା ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ତତ୍ତ୍ୱକୁ ଆଧାର କରିଥିବା ବେଳେ ଅମୂଲ୍ୟ ମିଶ୍ରଙ୍କ ‘ସାଲବେଗ’ ଆବେଗଧର୍ମୀ ଏବଂ ଗୀତିବହୁଳ । ‘ସାଲବେଗ’ ନାଟକଟିରେ ଶ୍ରୀ ମିଶ୍ର ତାଙ୍କର ଗବେଷଣାତ୍ମକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀକୁ ପ୍ରତିଫଳିତ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ- “୧୫୯୨ ରେ ରାଜା ମାନସିଂହଙ୍କ ଅଧିନାୟକତ୍ୱରେ ମୋଗଲ ସେନାର ଓଡ଼ିଶା ଆକ୍ରମଣ ବେଳେ ସମ୍ଭବତଃ ଲାଲବେଗ ଦାଣ୍ଡମୁକୁନ୍ଦପୁରର ଗାଧୁଆ ତୁଠରୁ ଜଣେ ବିଧବା ବ୍ରାହ୍ମଣୀକୁ ଅପହରଣ କରିଥିଲେ ଏବଂ ଏହି ବିବାହର ଫଳସ୍ୱରୂପ ସାଲବେଗ କଟକରେ ଜନ୍ମଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ” ୧୫୬ । ଐତିହାସିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଆଲୋଚନା କରି ସେ କହନ୍ତି- “ବର୍ଷାଧିକ କାଳ କଟକରେ ନିଜ ହିନ୍ଦୁ ସ୍ତ୍ରୀ ଏବଂ ପୁତ୍ର ସହିତ ଅବସ୍ଥାନ କରି ଲାଲବେଗ କଟକରେ ସ୍ତ୍ରୀ ଓ ପୁତ୍ରକୁ ଛାଡ଼ି ଦିଲ୍ଲୀକୁ ଚାଲିଯାଇଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ୧୬୦୫ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦରେ ବାଦ୍‌ଶାହା ଛାହାଙ୍ଗାର ଲାଲବେଗଙ୍କୁ ବିହାରର ସୁବାଦାର ରୂପେ ନିଯୁକ୍ତ କରିଥିଲେ

ଏବଂ ୧୬୦୭ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦ ମେ ୩୦ ତାରିଖରେ ବଂଗଳାର ସୁବାଦାର କୁତବ-ଉ-ଦିନଙ୍କୁ ଶେର ଆଫଗାନ ହତ୍ୟା କରିବା ପରେ ଲାଲବେଗ ବଂଗଳାର ସୁବାଦାର ରୂପେ ନିଯୁକ୍ତି ପାଇଲେ । ସେତେବେଳେ ଓଡ଼ିଶା ବଂଗ ସୁବାର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ ଥିଲା ଏବଂ ୨୬/୯/୧୬୦୭ ରେ ଓଡ଼ିଶା ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସୁବା ରୂପେ ଗଠିତ ହେଲା । ଓଡ଼ିଶାର ପ୍ରଥମ ସୁବାଦାର ହାସିମ ଖାଁକୁ ଶାସନ ଭାର ହସ୍ତାନ୍ତର କରିବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଲାଲବେଗ ଯେ କଟକ ନ ଆସିଥିବେ ତା’ କିଏ କହିପାରିବ ? ତେଣୁ ଏହି ଅବସରରେ ନିଜର ସ୍ତ୍ରୀ ଓ ପୁତ୍ର ସହିତ ତାଙ୍କର ସାକ୍ଷାତ ହୋଇଥିବା ମଧ୍ୟ ଅସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଓଡ଼ିଶା ସୁବା ଗଠନ ଉତ୍ସବରେ ଲାଲବେଗଙ୍କୁ ସମ୍ମାନିତ କରିବା ପାଇଁ ତାଙ୍କ ବାସ କରୁଥିବା ଅଞ୍ଚଳକୁ ‘ଲାଲବାଗ’ ବୋଲି ନାମିତ କରାଯାଇଥିବା ମଧ୍ୟ ସମ୍ଭବପର” । ୫୭ । ଗଜପତି ନରସିଂହ ଦେବଙ୍କ ଭକ୍ତିରେ ଫୁଟି ଉଠିଛି ସାଲବେଗଙ୍କ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ- “ହେ ଭକ୍ତ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ! ତୁମେ ପ୍ରମାଣ କରିଦେଇଛ ଯେ ଭଗବାନ ହେଉଛନ୍ତି ଭକ୍ତର । ‘ଏକା ତୋ ଭକତ ଜୀବନ’ ଭଜନ ତୁମର ସାର୍ଥକ ହୋଇଛି । ଆଜି ତୁମେ କେବଳ ପୁରୀ ଗଜପତିର ନମସ୍ୟା ନୁହଁ, ସାରା ଓଡ଼ିଆ ଜାତିର ନମସ୍ୟା-ସନାତନ ହିନ୍ଦୁ ସଂସ୍କୃତିର ତୁମେ ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ମେରୁ” (ପୃ: ୧୩୫) । ବାମନବାବୁଙ୍କ ସାଲବେଗର ଆର୍ତ୍ତ ନିବେଦନ ଭିତରେ ଫୁଟିଉଠିଛି ମମତାବୋଧ । ୫୮ ଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ଏହି ନାଟକଟି ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଭାବଧାରାକୁ ଅନୁସରଣ କରିଛି । ଚାଳିଶରୁ ଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱ ଚରିତ୍ରଙ୍କୁ ନେଇ ‘ଜାତିରେ ମୁଁ’ ନାଟକଟି ଯାତ୍ରା ନାଟକକୁ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିଛି । ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କ ଦର୍ଶନ ପାଇଁ ସାଲବେଗ ମନ୍ଦିର ଭିତରକୁ ଗଲାବେଳେ ପୁରୀର ପଣ୍ଡାମାନେ ବାଧା ଦେଇଛନ୍ତି । ବାଧାବଂଧନ ଭିତରେ ରୂପ ନେଇଛି ଭକ୍ତର ଆକୁଳ ନିବେଦନ- “ଭାଇମାନେ, ଧର୍ମ ପ୍ରତି ଯଦି ପ୍ରକୃତ ଶ୍ରଦ୍ଧା ବା ଆଗ୍ରହ ଅଛି, ଆମେ ବିଧର୍ମୀକୁ ନିନ୍ଦା ନ କରି ଆମ ଧର୍ମରେ ଯିଏ ପାପପ୍ରସ୍ତ, ତାକୁ ହିଁ ନିନ୍ଦା କରିବା ଉଚିତ୍” । ୫୮ । ବାମନବାବୁଙ୍କ ସାଲବେଗ ଅମୂଲ୍ୟ ମିଶ୍ରଙ୍କ ସାଲବେଗ ପରି ଜଣେ ଆଦର୍ଶ ଭକ୍ତ । ଉଭୟ ଲେଖକ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଉତ୍ତର ଦାୟାଦ ।

ମାତ୍ର ତୁ. ହରିଚନ୍ଦନଙ୍କ ‘ସତ୍ୟ-ସଂଶୟ: ସାଲବେଗ’ (୧୯୮୧) ଏକ ଭିନ୍ନ ବ୍ୟତିକ୍ରମ । ଆଧୁନିକ ନାଟକର ଢ଼ାଂଗରେ ତାଙ୍କର ସାଲବେଗ ମନରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଦେଖାଦେଇଛି । ସନ୍ଦେହ ଏବଂ ସଂଘର୍ଷର ଦୋଳାରେ ତାଙ୍କର ସାଲବେଗର ମନ ଅହରହ ସନ୍ତରଣରତ । ସାଲବେଗ ମନରେ ସେହି ଚିରନ୍ତନୀ ପ୍ରଶ୍ନ-ସେ ହିନ୍ଦୁର ? ନାଁ ମୁସଲମାନର ? କିଏ ତାର ଆପଣାର ? ଆଲା ? ନା’ ଜଗନ୍ନାଥ ? ତୁଳସୀ ନାଁ ଲାଲବେଗ ? ଏ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଯୁଗ ଯୁଗର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ । ତଃ ହରିଚନ୍ଦନଙ୍କ ତୁଳସୀ ଅର୍ଥାତ୍ ସାଲବେଗର ଜନନୀ ଲାଲବେଗ ବିରୁଦ୍ଧରେ ବିଦ୍ରୋହ କରିଛି ଠିକ୍ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ‘ଜାନକୀ’ର ସୀତା ପରି । ତାଙ୍କର ସାଲବେଗ ସକଳ ଧର୍ମାନ୍ଧତାଠାରୁ ବହୁ ଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱରେ । ତେଣୁ ସେ ଘୋଷଣା କରିଛି- “ମୁଁ ଅନୁଭବ କରୁଛି ହିନ୍ଦୁଧର୍ମ ମୁସଲମାନ ଧର୍ମ ପରି ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ କୌଣସି ଧର୍ମର ବନ୍ଧନ ଭିତରେ ରହି

ଶ୍ରୀସରୁଷ୍ ହେବାକୁ ମୁଁ ଚାହେଁନା । ମୁଁ ଚାହେଁ ନିର୍ମଳ ବାୟୁ ପ୍ରବାହ । ଯାହା କେବେ କେଉଁଠାରେ ସ୍ଥିର ହୋଇ ରହିଯିବ ନାହିଁ । ଏଇ ମୁକ୍ତ ବାୟୁ କ'ଣ ଜାଣ ମା ? ତା' ହେଉଛି ସବୁ ଧର୍ମର ଉର୍ଦ୍ଧ୍ବରେ ଏକ ମାନବିକ ସତ୍ୟ” । ୫୯ । ଶ୍ରୀ ହରିଚନ୍ଦନଙ୍କ ତୁଲସୀ, ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କ ଭିକାରୁଣୀ ଅର୍ଥାତ୍ ସାଲବେଗର ଜନନୀ, ବାମନବାବୁଙ୍କ ସୁଲୋଚନା' ଏବଂ ଅମୂଲ୍ୟବାବୁଙ୍କ 'ଲଳିତା' ଠାରୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଭିନ୍ନ । ରକ୍ତରେ ବର୍ଷରେ ଏମାନେ ସମସ୍ତେ କିମ୍ବଦନ୍ତୀର ସାଲବେଗ ଜନନୀ, ଚାଲିଚଳନରେ ସାମାନ୍ୟ ଟିକିଏ ଭିନ୍ନ ପରସ୍ପରଠାରୁ ।

‘ସାଲବେଗ’ ନାଟକରେ ପୌରାଣିକ କିମ୍ବଦନ୍ତୀ ମୁଖ୍ୟଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ସାଲବେଗ ଜୀବନର ଏକ ଭିନ୍ନ ଦିଗ ଉକ୍ତ ଚରିତ୍ରଧର୍ମୀ ନାଟକରେ ପ୍ରକାଶିତ । ଡଃ ହରିଚନ୍ଦନ ଉକ୍ତ ନାଟକକୁ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ ନ କରି ଏକ ଚରିତ୍ରମୂଳକ ଐତିହାସିକ ନାଟକ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ୬୦ । ‘ଆହେ ନୀଳ ଶଇଳ’ର ସ୍ପଷ୍ଟ ଯବନ କବି ସାଲବେଗ ଓଡ଼ିଶାର ସର୍ବତ୍ର ପରିଚିତ । ସାଲବେଗଙ୍କୁ ପଞ୍ଚସଖା ଯୁଗର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ କରି ଡଃ ବୃନ୍ଦାବନ ଚନ୍ଦ୍ର ଆଚାର୍ଯ୍ୟ କହନ୍ତି- “ତାଙ୍କ ବାପା ଲାଲବେଗ ଥିଲେ ମୁସଲମାନ; କିନ୍ତୁ ମାତା ଥିଲେ ହିନ୍ଦୁ ବ୍ରାହ୍ମଣ ମହିଳା । ଶୁଣାଯାଏ ଯେ ଯୌବନରେ କୁଷ୍ଠ ବ୍ୟାଧିଗ୍ରସ୍ତ ହୋଇଥିଲେ; ମାତ୍ର ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କ ବିଗ୍ରହକୁ ଛୁଇଁ ବ୍ୟାଧିମୁକ୍ତ ହେଲେ । ସେହିଠାରୁ ତା’ଙ୍କର ଧର୍ମ ଜୀବନର ସୂତ୍ରପାତ ହେଲା ଓ ସେ ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କୁ ଭକ୍ତି ନୈବେଦ୍ୟ ଅର୍ପଣ କରିବା ଲାଗି ବହୁ ଜଣାଣ ଭଜନ ରଚନା କଲେ । × × ସେ ଥିଲେ ଶୁଦ୍ଧାଭକ୍ତି ମାର୍ଗର ଉପାସକ” । ୬୧ । ପଣ୍ଡିତ ନୀଳମଣି ମିଶ୍ର, ଡଃ ହରେକୃଷ୍ଣ ମହତାବ, ଡଃ ବଂଶୀଧର ମହାନ୍ତି ପ୍ରମୁଖ ସାଲବେଗଙ୍କ ଜୀବନୀ ତଥା କୃତି ଉପରେ ଆଲୋଚନା ପାତ କରିଛନ୍ତି ।

କୃତିହାସରୁ ଶୁଣାଯାଏ ଯେ ଲାଲବେଗଙ୍କର ପୁରାନାମ ଥିଲା ଜାହାଙ୍ଗୀର କୁଲି ଖାଁ । ସେ ସାଲବେଗଙ୍କର ଜନକ ଥିଲେ । ଏ ସଂପର୍କରେ Journal of Indian History କହେ- Jahangir Qulikhan originally known as Ialbag was son of Nizam Humayun's librarian. ” । ୬୨ । ପଣ୍ଡିତ ନୀଳମଣି ମିଶ୍ରଙ୍କ ମତରେ- “...ଖ୍ରୀ.ଅ. ୧୬୦୮ ଅପ୍ରେଲ ୨୭ ତାରିଖରେ ଲାଲବେଗଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ ହୋଇଥିଲା । ତତ୍ପୂର୍ବରୁ ସାଲବେଗଙ୍କ ଜନ୍ମ ହୋଇଥିବାର ଧାରଣା କରାଯାଇପାରେ । ସାଲବେଗଙ୍କ ଜନ୍ମ ପରେ ପରେ ତାଙ୍କ ପିତା ଲାଲବେଗ ରାଜନୈତିକ କାରଣରୁ କଟକରୁ ବଙ୍ଗଦେଶକୁ ଚାଲି ଯାଇଥିବା ଅସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । × × × କଟକ ସୁବାଦାରଙ୍କ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ପୃଷ୍ଠପୋଷକତାରେ ରହି ସାଲବେଗ ଶିକ୍ଷା ଗ୍ରହଣ କରି ପରବର୍ତ୍ତୀ ଜୀବନରେ ଅର୍ଥାତ୍ ପନ୍ଦର/କୋଡ଼ିଏ ବର୍ଷବେଳକୁ ସେନାବାହିନୀରେ ଯୋଗ ଦେଇଥିବେ । × × × ହଠାତ୍ ଯୁଦ୍ଧରେ ଭୀଷଣ ଭାବରେ ଆହତ ହେବା ପରେ ପରେ, ତାଙ୍କ ପ୍ରତି ଶାସନ ପକ୍ଷରୁ ସେପରି ବିଶେଷ ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଯାଇ ନ ଥିବ । ତେଣୁ ସେ ଜୀବନର ଆଶା ପରିତ୍ୟାଗ କରି ନିଜ ଜନନୀଙ୍କ ପରାମର୍ଶ ମତେ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଜୀବନ ଯାପନ କରିବାର ସୁଯୋଗ ପାଇଥିଲେ” । ୬୩ । ଐତିହାସିକ

ଅନୁସନ୍ଧାନରୁ ଜଣାଯାଏ ଯେ ଲାଲବେଗର ମୃତ୍ୟୁ ୧୭୦୮ରେ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ କଟକର ‘ଲାଲବେଗ କୋଠି’ ୧୭୩୩ ବେଳକୁ ନିର୍ମିତ ହୋଇଥିଲା ଏବଂ ସେହି ଅଞ୍ଚଳ ଜନଶ୍ରୁତିରେ ‘ଲାଲବାଗ’ ନାମରେ ପରିଚିତ ହେଲା । ପଣ୍ଡିତ ମିଶ୍ରଙ୍କ ମତରେ ଓଡ଼ିଶା ଏବଂ ଜାହାଙ୍ଗୀର କୁଲି ଖାଁ ବା ଲାଲବେଗଙ୍କ ସଂପର୍କ ମାତ୍ର ଗୋଟିଏ ବର୍ଷ ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ ଥିଲା । ୧୪ । ଅବଶ୍ୟ ପଣ୍ଡିତ ମିଶ୍ରଙ୍କ ମତଟି ଅଧିକ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ମନେ ହୁଏ ।

ପୌରାଣିକ ଆଖ୍ୟାୟିକାର ସନ୍ଦାନ ରୂପ ହିଁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କୁ ଏକ ବିରାଟ ନାଟ୍ୟ କୋଣାର୍କ ନିର୍ମାଣରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଛି । ଦୁର୍ଦ୍ଦାନ୍ତ ଦସ୍ୟୁ ଲାଲବେଗର ହିନ୍ଦୁ ବିଧବା ବ୍ରାହ୍ମଣୀକୁ ଅପହରଣ, ଲାଲବେଗର ଔରସରେ ବ୍ରାହ୍ମଣୀଗର୍ଭରୁ ସାଲବେଗର ଜନ୍ମ-ଯୌବନ ଅନ୍ତର୍ହିତ ହେବାପରେ ବ୍ରାହ୍ମଣୀ ଉପେକ୍ଷିତା ଏବଂ ଦୁଃଖକୁ ଭୁଲିବାକୁ ଯାଇ ବୈଷ୍ଣବୀୟ ଚିନ୍ତନରେ ବୁଡ଼ିରହିବା, ପିତାଙ୍କ ସହିତ ଯୁଦ୍ଧ କରିବାକୁ ଯାଇ ସାଲବେଗର ଅଶ୍ୱପୁଷ୍ପରୁ ପତନ ଏବଂ କ୍ଷତ ଉପଶମ ନ ହେବାରୁ ଲାଲବେଗ କର୍ତ୍ତୃକ ଭର୍ତ୍ତୃତ ଓ ଗୃହହତ୍ୟା-ଜନନୀର ଉପଦେଶରେ ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କୁ ଧ୍ୟାନ କରି ବ୍ୟାଧିମୁକ୍ତ ହେବା ଇତ୍ୟାଦି ବିଷୟକୁ ନେଇ ମୂଳ କାହାଣୀଟି ଗୁଞ୍ଜିତ । କାହାଣୀର ଚମତ୍କାରିତା ହିଁ ଦର୍ଶକକୁ ପ୍ରଥମରୁ ଶେଷଯାଏ ବାନ୍ଧି ରଖେ । ଅଧ୍ୟାତ୍ମ୍ୟ ଶକ୍ତିର ବିଷୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ ହିଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଚରମ ଲକ୍ଷ୍ୟ । ତେଣୁ ସେ ଘୋଷଣା କରିଛନ୍ତି- “ଯେତେ ପ୍ରକାର ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟ ଆବିଷ୍କାର ଓ ବୌଦ୍ଧିକ ସୁଖ ସ୍ୱାସ୍ଥ୍ୟର ବ୍ୟବସ୍ଥା, ଆତ୍ମମାନଙ୍କର ବିଜ୍ଞାନ କରିବାକୁ କ୍ଷମହେଲେ ମଧ୍ୟ, ପ୍ରକୃତ ଜୀବନର ଆକାଂକ୍ଷା ମେଝାଇବାକୁ ବା ପୂର୍ଣ୍ଣସାଧନ କରିବାକୁ କଦାପି ସମର୍ଥ ହେବ ନାହିଁ । ଆତ୍ମମାନଙ୍କୁ ବାଧହୋଇ ଈଶ୍ୱରବାଦ (Spiritualism) ଆଡ଼େ ଗତି ମୁହାଁଇବାକୁ ହେବ; ତେତିକି ନୁହେଁ, ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ଉପରେ ପୂର୍ଣ୍ଣବିଶ୍ୱାସ (Complete resignation) ସ୍ଥାପନ କରିବାକୁ ହେବ” । ୧୪ । କଥାବସ୍ତୁର ପରମାର୍ଜନ ବା ପରିବର୍ତ୍ତନରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କୁ ବିଶେଷ କିଛି କଷ୍ଟ ସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ପଡ଼ିନାହିଁ । କାରଣ ‘ଦୀର୍ଘତାଭକ୍ତି’ର ବିଷୟବସ୍ତୁକୁ ସେ ସିଧାସଳଖ ନାଟକରେ ରଖି ଦେଇଛନ୍ତି । ଯାହା ନାଟକର ସ୍ୱକାୟତା ଉପରେ ଆଞ୍ଚ ଆଣିଛି । ଅନ୍ୟ ଚରିତ ନାଟକ ମାନଙ୍କ ଭଳି ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ ବର୍ଣ୍ଣନା ହିଁ ମୁଖ୍ୟ ଉପଜୀବ୍ୟ ହୋଇପଡ଼ିଛି ।

ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ନାଟକଟି ସାଲବେଗ, ଲାଲବେଗ, ଜେବୁନ୍ନିସା ଏବଂ ସାଲବେଗର ଜନନୀ ଏଇ ଚାରଟି ଚରିତ୍ର ଉପରେ ମୁଖ୍ୟତଃ ହିଁ ନିର୍ଭର କରିଛି । ସାଲବେଗର ଜନନୀଙ୍କୁ ଭିକାରୁଣୀ ସଜାଇବାଟା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ସ୍ୱକାୟ ପରିକଳ୍ପନା । କାରଣ ରାମଦାସଙ୍କ କାହାଣୀ ‘ଲାଲବେଗ ସାଲବେଗ ସମ୍ବନ୍ଧରେ ସେ କେବଳ ପରିତ୍ୟକ୍ତା । ଅଶ୍ୱିନୀ ଏହି ଚରିତ୍ରଟିକୁ ଭିକାରୁଣୀ ସଜାଇ ବାରମ୍ବାର ଯେପରି ଭାବରେ ପ୍ରବେଶ ଏବଂ ପ୍ରସ୍ଥାନ କରାଇଛନ୍ତି ତାହା ବିରକ୍ତିକର ବୋଧହୁଏ । କିନ୍ତୁ ଏ ସମସ୍ତ କୁଳ୍ପି ସେହି ନାରୀ ଚରିତ୍ରର ବିଭୁପ୍ରୀତିର ଅନନ୍ତ ନିର୍ଝର ତଳେ ଲୁଚିଯାଏ । ଲାଲବେଗ ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ମୁସଲମାନୀ ସଂପ୍ରଦାୟର ବିଳାସବ୍ୟସନର ରୂପ ଫୁଟି ଉଠିଛି । ବାସ୍ତବରେ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ଲାଲବେଗ ହେଉଛି

ପୁରାସାକାର ମାଦକଭରା ତତ୍କାଳୀନ ରାଜତନ୍ତ୍ରର ଏକ ମୂର୍ତ୍ତିମତ ସ୍ଥାପନା । ପ୍ରକୃତରେ ଏକମାତ୍ର ପ୍ରଭାବ ଲାଲବେଗ ଚରିତ୍ରରେ ପ୍ରତିଫଳିତ । ଉପଭୋଗର ଚରମ ଲାଲସାରେ ଓଷପ୍ରୋତ ଭାବେ ଜଡ଼ିତ ଲାଲବେଗ । ପ୍ରକୃତରେ ଦାସ ଲାଲବେଗ । ଲାଲବେଗର କାମନା ତିର ଅବୃତ୍ତ । କାମୁକତା ଭିତରେ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାର ଉକ୍ତ ଚରିତ୍ରକୁ ବିଚାରବନ୍ତ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ସେ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ତାଙ୍କର ସୁଦୂର ପରାହତ ହୋଇଛି । କେବଳିଆ ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ସନ୍ଦେହ ଏବଂ ସଂଘର୍ଷ ମୁଣ୍ଡଚେକିଛି । ନାଟକର ଦୃଶ୍ୟ କେବଳ ଏହି ଚରିତ୍ର ପାଇଁ ସାର୍ଥକ ହୋଇଛି । ଅବଶ୍ୟ ଏହି ସୁବିଧାବାଦୀ ନାରୀର ଗୁଣ୍ୟ ରାଜନୀତିର ଅନ୍ତରାଳରେ ଆତ୍ମଗୋପନ କରିଥିବା ଏକ କାମୁକିନୀ ନାରୀର ପରିଚୟକୁ ନାଟ୍ୟକାର ନିପୁଣ ଭାବରେ ଫୁଟାଇଛନ୍ତି । ଶାସନ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଦୁଷ୍ଟା, ସ୍ଵଳିତା ନାରୀମାନଙ୍କର ଅବାଧ ପ୍ରବେଶ ହିଁ ଜୟଲାମା ରାଜତନ୍ତ୍ରର ପତନର ଦ୍ଵାର ଉନ୍ମୁକ୍ତ କରି ଦେଇଛି । ନାଟକର ଗୋପାଳ ଚରିତ୍ରଟି ଯାତ୍ରାର ଆଜ୍ଞିକକୁ ସ୍ମରଣ କରୁଛି । କେବଳ ଏହି ଚରିତ୍ରଟିକୁ ବାଦ୍ ଦେଲେ ପ୍ରାୟ ଅନ୍ୟ ସମସ୍ତ ଚରିତ୍ର ସ୍ଵାଭାବିକ ରୂପ ନେଇଛନ୍ତି ।

‘ସାଲବେଗ’ ନାଟକ ପୌରାଣିକତାର ବାହୁଛାୟା ତଳେ ଆଶ୍ରୟ ନେଇଥିଲେ ହେଁ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ସାମାଜିକତାକୁ ବହନ କରିଛି । ଜୟଲାମା ଶାସନ ଏବଂ ସଂସ୍କୃତିର ସ୍ଵଳିତ ଚିତ୍ର ଏଥିରେ ବିଶଦ ଭାବେ ବର୍ଣ୍ଣିତ । ମୁସଲମାନ ଶାସକ ଗୋଷ୍ଠୀର ଉଦାମ ପ୍ରକୃତର ଚିତ୍ର ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ମୁଖ୍ୟସ୍ଥାନ ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ଯାହାର ସୁନ୍ଦର ଉଦାହରଣ ଲାଲବେଗ । ଯୁଦ୍ଧ, ହତ୍ୟା, ଲୁଣ୍ଠନ, ଅତ୍ୟାଚାର, ମଦ୍ୟପାନ, ବେଶ୍ୟାସକ୍ତି ପ୍ରଭୃତିରୁ ତତ୍କାଳୀନ ସାମାଜିକ ଜୀବନର ଚିତ୍ର ମିଳେ । ଅସହାୟା ହିନ୍ଦୁ ବିଧବା ବ୍ରାହ୍ମଣୀର କରୁଣ କାହାଣୀକୁ ତତ୍କାଳୀନ ସମାଜର ମନୋଭାବ ପରିଷ୍କାର ଭାବେ ଜଣାପଡ଼ିଯାଏ । ସେମାନଙ୍କ ନିଃସହାୟ ଜୀବନ ପ୍ରତି ସମାଜ ଆଦୌ ଦୃଷ୍ଟି ଦେଇନି । ଫଳତଃ ଅତ୍ୟାଚାରର ଚରମ ସୀମାରେ ସେମାନେ ଉପନୀତ ।

ପଞ୍ଚାଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକ ‘ସାଲବେଗ’ରେ ହିନ୍ଦୀ, ଉର୍ଦ୍ଦୁ ଏବଂ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ ଦେଖାଯାଏ । ନାଟକର ଭାଷା ସରଳ ଏବଂ ସୁବୋଧ । ପ୍ରଥମରୁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କାହାଣୀ ଗତି ଛନ୍ଦରେ ଗତି କରିଛି । ‘ଦାର୍ଢ୍ୟତାଭକ୍ତି’ର ପଦ ଗୁଡ଼ିକ ସାହାଯ୍ୟରେ ନାଟକର ଗତିକୁ ଦୂରାନ୍ୱିତ କରାଯାଇଛି । ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ଶୈଳୀରେ ନାଟକର ପ୍ରାୟ ଅର୍ଦ୍ଧାଂଶ ଗତିତ । ଅନେକ ସ୍ଥାନରେ ନାଟ୍ୟକାର ସାଲବେଗ ଏବଂ ଭିକାରୁଣୀ ମୁଖରେ କୌଣସି ସଂଳାପ ନ ଦେଇ ସିଧାସଳଖ ‘ଦାର୍ଢ୍ୟତାଭକ୍ତି’ର ପଦ ଗୁଡ଼ିକୁ ବ୍ୟବହାର କରିବା ଦ୍ଵାରା ‘ସାଲବେଗ’ର ନାଟ୍ୟମୂଲ୍ୟର ହ୍ରାସ ଘଟିଛି । ଆବେଗର ବଶବର୍ତ୍ତୀ ହୋଇ ନାଟ୍ୟକାର ମନଇଚ୍ଛା ଲେଖନୀ ଚାଳନା କରିଛନ୍ତି । ଫଳତଃ ‘ସାଲବେଗ’ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ଵଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇଛି । ନାଟକରେ ଏଭଳି କେତୋଟି ଘଟଣାର ଅବତାରଣା କରାଯାଇଛି, ଯାହାର ମଞ୍ଚ ମୂଲ୍ୟ ନେଇ ସନ୍ଦେହ ଉପୁଜିଥାଏ । ଉକ୍ତ ନାଟକ ‘ଆର୍ତ୍ତ ଥିଏଟର’ ଦ୍ଵାରା ଅଭିନୀତ

ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ମଞ୍ଚ ସଫଳତା ଉପରେ ସନ୍ଦେହ ଆସେ । ଜନୈକ ସମାଲୋଚକଙ୍କର ମତଟି ଏଠାରେ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ମନେହୁଏ- “ବିଶ୍ୱାସର ଦୃଢ଼ତା ମୁକକୁ ବାଚାଳ କରେ, ପଞ୍ଜୁକୁ ଗିରି ଲଂଘନ କରାଏ”- ଏହି ତତ୍ତ୍ୱଟି ନାଟକରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହୋଇଛି ସତ୍ୟ, ମାତ୍ର ଉପଲବ୍ଧର ଏହି ବିବରଣୀଟି କଳାତ୍ମକ ହୋଇପାରିଥିଲେ, ନାଟକଟି ମଧ୍ୟ ରସୋତ୍ତମ ହୋଇ ପାରିଥାଆନ୍ତା” । ୭୭ ।

‘ସାଲବେଗ’ ନାଟକରେ ଦୃଢ଼-ଉତ୍ତରୀ ପ୍ରଧାନ ସ୍ଥାନ ଲାଭ କରିଛି । ଜେବୁନ୍ନିସା ଚରିତ୍ର ଦ୍ୱାରା ନାଟକୀୟ ଦୃଢ଼ ପରିକଳ୍ପିତ । ଲାଲବେଗ ଓ ଜେବୁର ମାନସିକ ଦୃଢ଼ ଅତି ନାଟକୀୟ ହୋଇପାରିଛି । ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ନାଟକ ଭଳି ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ ପିତୃକାର୍ଯ୍ୟକୁ ଅଗ୍ରାଧିକାର ଦିଆଯାଇଛି । ପିତୃକାର୍ଯ୍ୟର ସାଧନ ପାଇଁ ସାଲବେଗ ବୀର ଦର୍ପରେ ଆଗେଇ ଯାଇଛି ରଣଭୂମିକୁ । “ପିତୃକାର୍ଯ୍ୟ କର ସମାଧାନ”- ଭିତରେ ନାଟ୍ୟକାର ଯେମିତି ସେହି ପୁରୁଣା ନୀତି ଉପଦେଶ ଶୁଣାଇ ଚାଲିଛନ୍ତି ।

ଯୁଗର ପ୍ରଭାବରେ ଲାଲବେଗର କାମ ଲାଲସାର ଚିତ୍ର (ପୃ: ୧୪୪) ସାମାନ୍ୟ ଅଶ୍ଳୀଳତାକୁ ବହନ କରିଛି । ସ୍କୁଲ ବିଶେଷରେ ଜେବୁ ଓ ଲାଲବେଗର ହାସ୍ୟ ପରିହାସ ଅତି ଅସ୍ୱାସ୍ଥ୍ୟକର ହୋଇପଡ଼ିଛି । ରାଜ ଉଦ୍ୟାନ ଭିତରକୁ ସର୍ବସାଧାରଣଙ୍କର ଯଥେଷ୍ଟ ପ୍ରବେଶ ଏବଂ ବାର୍ଦ୍ଧିତର୍କ ଅତି ଅବାସ୍ତବ ମନେହୁଏ (ମଦ୍ୟପ ଏବଂ ଭିକାରୁଣୀ କ୍ଷେତ୍ରରେ) ଭିକାରୁଣୀର ପ୍ରାର୍ଥନାରେ ଗୋପାଳ ବେଶୀ ଭଗବାନଙ୍କ ପ୍ରବେଶ ଏବଂ ଭିକାରୁଣୀର ତାଙ୍କୁ ପ୍ରହାର କରିବା, ସାଲବେଗ ଧ୍ୟାନମଗ୍ନ ଥିବାବେଳେ ମାୟାବେଶରେ ଜେବୁ ଓ ଲାଲବେଗର ପ୍ରବେଶ ଇତ୍ୟାଦି ଅବାସ୍ତବ ଘଟଣାର ଚିତ୍ରଣ ନାଟକରେ ଘଟିଛି ।

‘ସାଲବେଗ’ ନାଟକଟି ଭକ୍ତି ରସାତ୍ମକ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ଅନ୍ତଃସ୍ଥଳରେ ରହିଛି ମାନବୀୟ ସମ୍ବେଦନ । ଜେବଳ ଏହି ଚିରନ୍ତନୀ ଆବେଗ ପାଇଁ ନାଟକଟି କାଳଜୟୀ ସୃଷ୍ଟିରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି । ସାଲବେଗ ଭିତରେ ନାଟ୍ୟକାର ନିଜକୁ ଏକାକାର କରିଛନ୍ତି । ସେ ଘୋଷଣା କରିଛନ୍ତି ସାଲବେଗ ମୁଖରେ- “ବୋଲନ୍ତି କେହି, ମୁଁ କାଫେର । କେହି, ମୁଁ ଯବନ- କେହି କେହି, ପୁଣି ମାତା,-ମୁହିଁ ଜାରଜ ସନ୍ତାନ ! କିବା କ୍ଷତି ମୋର- କିବା ଯାଏ ଆସେ ତହିଁ- ଜ୍ଞାନାଲୋକେ ଦେଖେ ଯେବେ ମୁହିଁଟି ମନୁଷ୍ୟ । ମନୁଷ୍ୟର ଆକୃତି ପ୍ରକୃତି ମୋର, ଯଥାବିଧି ପୂର୍ଣ୍ଣତା ବିକାଶି । ତେଣୁ ମନୁଷ୍ୟତ୍ୱ ଧର୍ମ ମୋର ! ଆଚରିବି ସେହି ଧର୍ମ, ମନୁଷ୍ୟର ଗର୍ବେ” । ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ, ବାସ୍ତବ୍ୟ ମମତାର ପ୍ରାଣସ୍ପର୍ଶୀ ଆବେଦନ ‘ସାଲବେଗ’ ନାଟକକୁ ଆବେଗମୟିତ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଛି ।

ବାସ୍ତବରେ ସବୁଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ‘ସାଲବେଗ’ ପ୍ରକୃତି ଏବଂ ନିବୃତ୍ତିର ଏକ ଅପୂର୍ବ ଆଲେଖ୍ୟ ନୁହେଁ, ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାରଙ୍କର ଏ କାଳୋତ୍ତମ, ରସୋତ୍ତମ ସୃଷ୍ଟି; ଆସକ୍ତି ଏବଂ ମମତାର ଏକ ମର୍ମସ୍ପର୍ଶୀ ଜୀବନ୍ତ ଇଚ୍ଛାହାର ।

ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର (୧୯୩୪):-

‘ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର’ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ସର୍ବଜନପ୍ରିୟ ଏବଂ ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ନାଟକ । ଏହା କଳିକତାର ‘ଷାର ଥିଏଟର’ ଦ୍ୱାରା ‘ପୁରୀମନ୍ଦିର’ ନାମରେ ବଂଗଳା ଭାଷାରେ ବହୁଦିନ ଧରି ଅଭିନୀତ ହୋଇଛି । ଉତ୍କଳର ଜାତୀୟ ଠାକୁର ଶ୍ରୀ ଜଗନ୍ନାଥ ଏବଂ ଶ୍ରୀ ମନ୍ଦିରକୁ ଭିତ୍ତିକରି ନାଟକଟି ରଚିତ । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ‘ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର’ ମାଦଳାପାଞ୍ଜି, ଓଡ଼ିଆ ଦେଉଳ ତୋଳା’ କାବ୍ୟ, ସାରଳା ମହାରାଜର ମୂଷଳାପର୍ବର ଜଗନ୍ନାଥ ଡାକକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ଗଢ଼ିଉଠିଛି । “ଶ୍ରୀ ମନ୍ଦିରର ଆବେଦନ ମୂଳତଃ ଐତିହାସିକ । ବିଦ୍ୟାପତି-ବିଶ୍ୱାବସୁ -ନୀଳମାଧବ ବିଗ୍ରହ ସମ୍ବନ୍ଧୀୟ କିମ୍ବଦନ୍ତୀକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଏଠି ଏକ ବୀରରସ ପ୍ରଧାନ ଉଜାଙ୍ଗ ଐତିହାସିକ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ନୀଳମାଧବ ବିଗ୍ରହ ନେଇ ମୂଳବସ୍ତୁର ପ୍ରାଣକେନ୍ଦ୍ର ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ” । ୨୭ ।

ପୌରାଣିକ ଆଖ୍ୟାନକୁ ଆଧାରକରି ଅଶ୍ୱିନୀ ‘ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର’ ରଚନା କରିଥିଲେ ହେଁ ବିଷୟବସ୍ତୁ ବିନ୍ୟାସରେ ତାଙ୍କର ମୌଳିକତା ଅନସ୍ୱୀକାର୍ଯ୍ୟ । ନାଟକର କାହାଣୀ ବେଶ୍ ସରଳ । ରାଜା ଇନ୍ଦ୍ରଦ୍ୟୁମ୍ନଙ୍କର ସ୍ୱପ୍ନ ଏବଂ ରାଣୀ ଗୁଣ୍ଡିଚାଙ୍କର ଶେଷ ଇଚ୍ଛାକୁ ରୂପ ଦେବା ପାଇଁ ଅବତାର ସେନାପତି ବିଦ୍ୟାପତି ନୀଳମାଧବଙ୍କ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଯାତ୍ରା ଆରମ୍ଭ କରିଛନ୍ତି । ଅରଣ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ଶବରରାଜା ବିଶ୍ୱାବସୁର କନ୍ୟା ଲଳିତାକୁ ବିବାହ କରନ୍ତି ବିଦ୍ୟାପତି ଏବଂ ତା’ରି ସାହାଯ୍ୟରେ ସେ ନୀଳମାଧବଙ୍କ ସନ୍ଧାନ ପାଆନ୍ତି । ସମସ୍ତଙ୍କ ଅଲକ୍ଷ୍ୟରେ ହଠାତ୍ ଦିନେ ନୀଳମାଧବଙ୍କୁ ଧରି ଅନ୍ତର୍ଦ୍ଧାନ ହୋଇଯାଆନ୍ତି । ନୀଳମାଧବଙ୍କୁ ହରାଇ ବିଶ୍ୱାବସୁର ମୃତ୍ୟୁ ହୁଏ । ପ୍ରତିଶୋଧ ନେବା ପାଇଁ ଆଗେଇ ଯାଏ ଲଳିତା । ଶ୍ରୀ ମନ୍ଦିର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହୁଏ । ଜଙ୍ଗଲର ଦେବତା ନୀଳମାଧବ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୁଅନ୍ତି ସତ୍ୟ ମଣିଷ ନିର୍ମିତ ଶ୍ରୀମନ୍ଦିରରେ । ମାତ୍ର ପରିଣତିରେ ପ୍ରେମିକ-ପ୍ରେମିକା ଯୁଗଳଙ୍କର ମୃତ୍ୟୁ ହୁଏ । ପ୍ରେମର ଅନାହତ ସ୍ୱରକୁ ଅକ୍ଷୁର୍ଣ୍ଣ ରଖିବା ପାଇଁ ପ୍ରାଣପାତ କରିଯାଆନ୍ତି ଲଳିତା ଏବଂ ବିଦ୍ୟାପତି ।

ନାଟ୍ୟକାର ସ୍କନ୍ଦ ପୁରାଣର ଉତ୍କଳଖଣ୍ଡରେ ଥିବା ଇନ୍ଦ୍ରଦ୍ୟୁମ୍ନ ଉପାଖ୍ୟାନ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ଶେଷାଂଶଟିର ମୌଳିକତା ତାଙ୍କର ଇଚ୍ଛାକୃତ ପ୍ରୟୋଗ । ‘ଦେଉଳ ତୋଳା’ର ଆଖ୍ୟାନ ଅନୁସାରେ ଇନ୍ଦ୍ରଦ୍ୟୁମ୍ନ ବଡ଼ଦେଉଳ ତୋଳାଇସାରି ସେଥିରେ ନୀଳମାଧବଙ୍କୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ନିମିତ୍ତ ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କୁ ନିମନ୍ତ୍ରଣ କରିବା ପାଇଁ ବ୍ରହ୍ମଲୋକକୁ ଯାଇ ସେଠାରେ ନ’ଟି ଯୁଗ ରହିଗଲେ । ଇତି ମଧ୍ୟରେ ମର୍ତ୍ତ୍ୟରେ ଦେଉଳଟି ବାଲିରେ ପୋତିହୋଇ ପୁନର୍ବାର ରାଜା ଗାଳମାଧବଙ୍କ ଅଶ୍ୱଖୁରାରେ ଦେଉଳର ନୀଳଚକ୍ର ବାଜି ରାଜାଙ୍କ କର୍ତ୍ତୃକ ତାହା ଉଦ୍ଧୃତ ହୋଇଥିଲା । ଇନ୍ଦ୍ରଦ୍ୟୁମ୍ନଙ୍କ ପ୍ରତ୍ୟାବର୍ତ୍ତନ ପରେ ମନ୍ଦିର ନେଇ ଗାଳମାଧବଙ୍କ ସହ କନ୍ଦଳ ଉପୁଜିଥିଲେ ହେଁ ପରେ ଏହା ଇନ୍ଦ୍ରଦ୍ୟୁମ୍ନଙ୍କର ବୋଲି ଜଣାପଡ଼ିଛି । ପଣ୍ଡିତ ଗୋଦାବରୀଶ ମିଶ୍ରଙ୍କ ମତ । ୨୮ । ରେ ଆଜିର ବଡ଼ ଦେଉଳ

କିମ୍ବଦନ୍ତାର ବଡ଼ଦେଉଳ ନୁହେଁ । ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟକଲେ ଜଣାଯାଏ ଯେମିତି କି ଲଳିତା ଚରିତ୍ରକୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରିବାକୁ ଯାଇ ନାଟ୍ୟକାର ଇଚ୍ଛାକୃତ ଭାବେ ଗାଳମାଧବଙ୍କୁ ଆଣିଛନ୍ତି । ତେଣୁ ନାଟକରେ ଗାଳମାଧବଙ୍କ ଭୂମିକା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗୌଣ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ତା’ପରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ଯେଉଁ ଭାବେ ଲଳିତା ଏବଂ ଗାଳମାଧବଙ୍କୁ ଗୋଟିଏ ପକ୍ଷଭୁକ୍ତ କରି ଇନ୍ଦ୍ରଦ୍ୟୁମ୍ନଙ୍କ ବିପକ୍ଷରେ ଯୁଦ୍ଧଘୋଷଣା କରିଛନ୍ତି ତାହା ମଧ୍ୟ ଅବାସ୍ତବ ହୋଇପଡ଼ିଛି ।

ମୂଳ କାହାଣୀଟି ମିଳନାନ୍ତକ, କିନ୍ତୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ବର୍ଣ୍ଣିତ ପ୍ରସଙ୍ଗଟି ଏକ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ନାଟକରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି । ବୋଧହୁଏ ନାଟକଟିକୁ ଗତିମୁଖର ଏବଂ ଦ୍ୱୟାତ୍ମକ କରିବାକୁ ଯାଇ ନାଟ୍ୟକାର ମୂଳ କଥାବସ୍ତୁରେ କେତେକ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରିଛନ୍ତି । ବ୍ରାହ୍ମଣ ବିଦ୍ୟାପତି ଏବଂ ଶବର କନ୍ୟା ଲଳିତାଙ୍କର ବିବାହରେ ଆର୍ଯ୍ୟ ଅନାର୍ଯ୍ୟ ସଂସ୍କୃତିର ମିଳନ ଘଟିଛି । ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ ଏଠାରେ ମହାତ୍ମାଗାନ୍ଧୀଙ୍କ ଅସ୍ପୃଶ୍ୟତା ନିବାରଣ ଆନ୍ଦୋଳନର ପ୍ରଭାବ କାର୍ଯ୍ୟକାରୀ ହୋଇଛି । ସେନାପତି ବିଦ୍ୟାପତି ଯୁଦ୍ଧରେ ବିଜୟୀ ହୋଇ ଫେରିବା ପରେ ରାଜ୍ୟସାରା ସମସ୍ତେ ଆନନ୍ଦ ଉତ୍ସବରେ ମାତିଥିଲା ବେଳେ ରାଣୀ ଗୁଣ୍ଡିଚା ତାଙ୍କୁ ଦେଇଛନ୍ତି ଶାନ୍ତିର ପ୍ରସାଦ । ଅର୍ଥାତ୍- “ଫିଙ୍ଗି ଦେରେ ଫିଙ୍ଗି ଦେରେ ଅସି, ନ ବଢ଼ିବ ବ୍ୟଥା ଆଚରଣେ ସେହି । ବଢ଼ାଇବୁ ବ୍ୟଥା -ବାଞ୍ଛା ଯେବେ ତୋର, ଆରେ କୋଳେ ମୋର, କନ୍ଦାଇ ଭୁବନ ମା, ମା ଡାକେ- ଆ’ ଆ’ରେ ବସ୍” ।

ଅଶ୍ୱିନୀ ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ପ୍ରେମର ସାରବତ୍ସା ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । ଏହି ପ୍ରେମର ମାଧୁର୍ଯ୍ୟ ଫୁଟିଉଠିଛି ଲଳିତା ଏବଂ ବିଦ୍ୟାପତିଙ୍କ ଆତ୍ମଦାନରେ, ଯାହା ରାଜା ଇନ୍ଦ୍ରଦ୍ୟୁମ୍ନଙ୍କ ଭାଷାରେ ରୂପ ନେଇଛି- “ଆଜି ରାଜା ପ୍ରଜା, ଉଚ୍ଚ ନୀତି, ଶୃଣ୍ୟ ଅଶୃଣ୍ୟ, ଏହି ମିଥ୍ୟାଭାବ ଭୁଲିଯାଇ, ଆମେ ସମସ୍ତେ ସମ ପ୍ରାଣରେ ବ୍ୟବଧାନ ଅତିକ୍ରମ କରିଯାଉ ସେହି ପ୍ରେମର ଯୋଗସୂତ୍ର ଧରି, ଯା’ର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହୋଇଛି ଆଜି ଲଳିତା ଓ ବିଦ୍ୟାପତିର ଅମର ପ୍ରେମ ମଧ୍ୟ ଦେଇ” । କେବଳ ଭକ୍ତିରସର ପ୍ଲାବନ ଛଟାଉବା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଏକମାତ୍ର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ନୁହେଁ, ତତ୍ ସହିତ ସେ ମାନବଧର୍ମୀ ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶ ସୃଷ୍ଟି ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । ଏହାର ସଫଳ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ରାଣୀ ଗୁଣ୍ଡିଚାଙ୍କ ସଂଳାପ- “ଏହି ବର ମାଗୁଛି ରାଜା ଯେପରି ଯୁଗେ ଯୁଗେ ଏହି ପ୍ରେମର ପ୍ରତୀକ- କିଶୋର କିଶୋରୀ, ପୁତ୍ରକନ୍ୟା ରୂପେ ଆମର ବଂଶ ଉତ୍ତଳ କରି ରହିଥିବେ, ଏବଂ ଯେପରି ତାହା ମ୍ଳାନ କରିବାକୁ ଅନ୍ୟ ସନ୍ତାନ ଜାତ ନ ହୁଏ ଏହି ବଂଶରେ” । ମାନବୀୟ ପ୍ରେମର ଅନନ୍ତ ରୂପ ଫୁଟିଉଠିଛି ଲଳିତାର ମୃତ୍ୟୁକାଳୀନ ସଂଳାପରେ । ରାଜା ଇନ୍ଦ୍ରଦ୍ୟୁମ୍ନଙ୍କ ଭିତରେ ନାଟ୍ୟକାର ଦେଖିଛନ୍ତି ଏକ ସାମ୍ୟବାଦୀ ସମାଜର ସ୍ୱପ୍ନ । ଅନ୍ୟ ନାଟକମାନଙ୍କ ପରି ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ବିଶ୍ୱପ୍ରେମର ନିର୍ଝର ଫୁଟାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ବାସ୍ତବରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଧର୍ମରାଜ୍ୟର ସ୍ୱପ୍ନସିନା ସଫଳ ହେଉନି, ମାତ୍ର ଇନ୍ଦ୍ରଦ୍ୟୁମ୍ନଙ୍କ ସାମ୍ୟବାଦୀ ସମାଜ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେଇଛି ।

‘ଶ୍ରୀ ମନ୍ଦିର’ରେ ଅଲୌକିକତାର ପରିମାଣ କିଛିଟା ସ୍ପଷ୍ଟ । ବିଶ୍ୱାସସ୍ଥର ହାତରୁ

ପୁଷ୍ପତାଳା ଖସିପଡ଼ିବା ଏବଂ ତତ୍ତ୍ଵଶାତ୍ ତାଳାରୁ ପୁଷ୍ପଶୂନ୍ୟ ହୋଇଯିବା, ହଠାତ୍ ଜଙ୍ଗଲରେ ଅଗ୍ନି ଜଳିଉଠିବା, ହାରାମୁଦି ଚୋଷି ଲଳିତାର ଆତ୍ମହତ୍ୟା କରିବା, ବିଦ୍ୟାପତିର ଅନିଚ୍ଛା ସତ୍ତ୍ୱେ ଲଳିତା ଯୁଦ୍ଧ କରିବା, ଶବ ଦୁହଁଙ୍କ ସ୍ଥାନରେ ନୀଳମାଧବ ଦୃଶ୍ୟହେବା, ଇତ୍ୟାଦି ବାସ୍ତବତାଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଏ । ନାଟକୀୟତା ସୃଷ୍ଟିପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର ଯଥେଷ୍ଟ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । ବିଦ୍ୟାପତି ଅଙ୍ଗୁରୀ ଫେରାଇବାକୁ ଯାଇ ଲଳିତାକୁ ଫେରାଇ ନ ପାରିବା, ବିଦ୍ୟାପତିକୁ ହତ୍ୟା କରିବାକୁ ଯାଇ ଲଳିତାର ହାତରୁ ଅସି ଖସିପଡ଼ିବା, ସର୍ଦ୍ଦାରର ଶରାଘାତରେ ବିଦ୍ୟାପତିର ମୃତ୍ୟୁ ହେବା ଇତ୍ୟାଦି ‘ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର’ର ନାଟକୀୟତାକୁ ଆବେଗମୟ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଛି । ନାଟକରେ ଦୃଶ୍ୟ ପ୍ରଧାନ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ବିଦ୍ୟାପତି ଏବଂ ଲଳିତାର ଅନ୍ତଦୃଶ୍ୟ ଚମତ୍କାର ରୂପ ନେଇଛି । ଲଳିତାର ମାନସିକ ଦୃଶ୍ୟ ସମଗ୍ର ପରିବେଶକୁ ଆଛନ୍ନ କରି ରଖିଛି । ନାଟକର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟର ପରିସମାପ୍ତି ଘଟିଛି ଲଳିତାର ମୃତ୍ୟୁରେ । ବିଦ୍ୟାପତିର ନୀଳମାଧବଙ୍କୁ ଅପସାରଣ ପରେ ପରେ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ତୀବ୍ରତର ହୋଇଛି ‘ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର’ର ନାଟକୀୟ ପରିବେଶ ବେଶ୍ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିଛି ଦର୍ଶକ ମହଲରେ । ପଞ୍ଚାଙ୍କ ନାଟକଟିରେ ସମୁଦାୟ ତେରଗୋଟି ସଂଗୀତ ବ୍ୟବହୃତ । ଅମିତ୍ରାକ୍ଷର ଛନ୍ଦର ବହୁଳ ପ୍ରୟୋଗ ଘଟିଛି ନାଟକରେ । ଗ୍ରାମ୍ୟଶୈଳୀ ସହିତ ଅମିତ୍ରାକ୍ଷର ଛନ୍ଦ ସ୍ଥାନେ ସ୍ଥାନେ ବିରୋଧାଭାସ ସୃଷ୍ଟି କରିଛି । ସଂଳାପ ଅଧିକ ସଂଯତ ଏବଂ ମାର୍ଜିତ । ଭାଷା ନିଜର ଗାନ୍ଧାର୍ଯ୍ୟ ରକ୍ଷା କରିପାରିଛି ।

ଗାନ୍ଧିଜୀଙ୍କର ଅହିଂସା ଆନ୍ଦୋଳନର ସ୍ଵରୂପ ଗୁଣ୍ଡିଚା ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ଫୁଟି ଉଠିଛି । ଗୁଣ୍ଡିଚା କେବଳ ପ୍ରଜାତନ୍ତ୍ରତା ରାଣୀ ନୁହଁନ୍ତି, ଆଦର୍ଶ ଜନନୀ ମଧ୍ୟ । ପ୍ରେମର ଅନାହତ ନାଦକୁ ଅନିର୍ବାଣ କରିବାକୁ ଯାଇ ସେ ନିଜ ବଂଶରେ କେହି ସନ୍ତାନ ନ ରୁହନ୍ତୁ ବୋଲି ଆଶୀର୍ଷ ମାରିଛନ୍ତି । ପ୍ରେମିକ ଯୁଗଳର ମୃତ୍ୟୁକୁ ସେ ଏକ ଆଦର୍ଶ ଆମ୍ବୋସ୍ପର୍ଶ ଭାବରେ ଧରି ନେଇଛନ୍ତି । ଉଭୟ ରାଜା ଏବଂ ରାଣୀଙ୍କ ଚରିତ୍ର ସ୍ଵ ସ୍ଵ ପରିଧି ଭିତରେ ସ୍ଵୟଂସଂପୂର୍ଣ୍ଣ । ବିଦ୍ୟାପତି କେବଳ ଉତ୍କଳର ସେନାପତି ନୁହଁନ୍ତି । ଜଣେ କର୍ତ୍ତବ୍ୟନିଷ୍ଠ ବୀର, ଆଦର୍ଶ ପ୍ରେମିକ । ଶବର ଜନ୍ମା ଲଳିତାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିବାରେ ତାଙ୍କ ଭିତରେ ଦେଖାଦେଇଛି ଯୁଗ ଯୁଗ ଧରି ଜମାଟ ବାନ୍ଧିଥିବା ସ୍ଵାଭିମାନ, ଜାତିଗତ ଦୃଷ୍ଟି । ମାତ୍ର ଲକ୍ଷ୍ୟ ପୂର୍ତ୍ତି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ସେ ସକଳ ପ୍ରକାର ଅନ୍ତରାୟକୁ ସ୍ଵାଗତ ଜଣାଇଛନ୍ତି । ଜୀବିତାବସ୍ଥାରେ ସତ୍ୟମଣିଷ ଅର୍ଥାତ୍ ବ୍ରାହ୍ମଣର ସ୍ଵାଭିମାନ ନେଇ ଯାହା ସେ କରିପାରି ନାହାନ୍ତି, ମୃତ୍ୟୁ ସମୟରେ ତାହା ହିଁ ସେ କାମନା କରିଛନ୍ତି । ନାଟକରେ ଲଳିତା ଚରିତ୍ରଟି ଅଧିକ ଜୀବନ୍ତ ହୋଇପାରିଛି । ଶୌର୍ଯ୍ୟବୀର୍ଯ୍ୟର ଆଧାର ପ୍ରେମମୟୀ ଲଳିତାର ଆମ୍ବୋସ୍ପର୍ଶ । ରାଜାର ସମ୍ମାନ ରକ୍ଷା ପାଇଁ, ମାଟିର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ରକ୍ଷା ପାଇଁ । ଲଳିତାର ଜୀବନାଦର୍ଶ ବାସ୍ତବରେ ପ୍ରଣିଧାନ ଯୋଗ୍ୟ । ଲଳିତା ମୁହଁରେ ପ୍ରଦତ୍ତ ସଂଳାପରୁ ତାଙ୍କୁ ଶବରଜନ୍ମା ବୋଲି ଜାଣି ହୁଏନି । ତେଣୁ ନାଟ୍ୟକାର ଏହି ଚରିତ୍ର ମୁଖରେ କିଛିଟା ଶାବର ଭାଷା ଦେଇଥିଲେ

ଚରିତ୍ରଟି ଆହୁରି ଅଧିକ ଜୀବନ୍ତ ହୋଇପାରିଥାନ୍ତା । ବିଶ୍ୱାସସ୍ଥ ଶବ୍ଦର ଜାତିର ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ କରିଥିଲେ ହେଁ ତାହା ପ୍ରଭାବହୀନ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଅଲୌକିକତାର ବିନ୍ୟାସରେ ଏହି ଚରିତ୍ରଟି କିମ୍ଭୂତକିମ୍ବାକାର ପରିକଳ୍ପନା କରିଚାଲିଛି । କିମ୍ବଦନ୍ତୀର ସ୍ରୋତକୁ ଉଜ୍ଜୀବାତ କରିବାକୁ ଯାଇ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଗାଳମାଧବ ଚରିତ୍ରର ପରିକଳ୍ପନା କରିଛନ୍ତି । ନାଟକର ଦିଗ୍‌ବଳୟ ଭିତରକୁ ପଶିଆସିଛନ୍ତି ଦୁଇଟି ଗୌଣ ଚରିତ୍ର ମଙ୍ଗନା ଏବଂ ସର୍ବାର । ପୌରାଣିକ କଥାସ୍ରୋତରୁ ଏ ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ର ପୃଥକ୍ ହେଲେ ହେଁ ନାଟକୀୟ ବୃତ୍ତର ପରିକଳ୍ପନାରେ ପ୍ରଭୂତ ସାହାଯ୍ୟ କରିଛନ୍ତି । ସ୍ୱଳ୍ପ ସଂଖ୍ୟକ ଚରିତ୍ର ଚୟନ କରିଥିଲେ ହେଁ ସମସ୍ତ ଚରିତ୍ର ଜୀବନ୍ତ ହୋଇପାରିଛନ୍ତି ।

ସକଳ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଚିନ୍ତାକଲେ ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର'ର ଏକ ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଭିତ୍ତିଭୂମି ରହିଛି । ନାଟକରେ ସନ୍ନିବେଶିତ ଇନ୍ଦ୍ରଦ୍ୟୁମ୍ନ କିମ୍ବଦନ୍ତୀର ଅବଶ୍ୟ କୌଣସି ଐତିହାସିକ ଭିତ୍ତି ନାହିଁ । ଇତିହାସ ଗର୍ଭରୁ ଇନ୍ଦ୍ରଦ୍ୟୁମ୍ନଙ୍କ ସ୍ଥାନ ତଥା ସମୟର କୌଣସି ପରିଚୟ ଅଦ୍ୟାବଧି ମିଳିନାହିଁ । “ତଥାପି ଏହା ସତ୍ୟ ଯେ, ଅତି ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ହୁଏତ ଆଗମିକ ବାସୁଦେବ କୃଷ୍ଣଙ୍କ ବ୍ୟାପକ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପୂର୍ବରୁ ଯେଉଁ ବୈଦିକ ବିଷ୍ଣୁଙ୍କ ଉପାସନା ଆର୍ଯ୍ୟଧର୍ମରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ଥିଲା, ତାଙ୍କରି କାଳରୁ ଉତ୍ତର ଭାରତର ପରମ ବୈଷ୍ଣବ ଇନ୍ଦ୍ରଦ୍ୟୁମ୍ନ ନାନା କଷ୍ଟ ଭୋଗି ଦୁର୍ଗ ଗିରିବନ, ନଦୀ ପ୍ରାନ୍ତର ପାର ହୋଇ ଏଇ ଓଡ଼ିଶାରେ ଆସି ଶବ୍ଦରଦେବ ଜଗନ୍ନାଥ ନାମମାଧବ ବା ପୁରୁଷୋତ୍ତମଙ୍କୁ ଭଜି ସେଇ ପୁରୁଷୋତ୍ତମଙ୍କ ଅନୁମତି ନ ପାଇବା ଯାଏ ନିଜ ବୈଷ୍ଣବତ୍ୱରେ ସାଫଲ୍ୟ ଦେଖିନାହାନ୍ତି । ସେଥିପାଇଁ ପୁଣି ତାଙ୍କୁ ନିଜ ଭେଦଧର୍ମର ଆଚାର ଛାଡ଼ି, ସେଇ ଶବ୍ଦର ତଥା ଶବ୍ଦର ଦେବତାଙ୍କୁ ସନ୍ତୋଷ ଓ ପ୍ରୀତ କରିବା ପାଇଁ ନିଜର ସ୍ୱାର୍ଥ ବ୍ରାହ୍ମଣ ମନ୍ତ୍ରୀ ବିଦ୍ୟାପତିଙ୍କୁ ଶବ୍ଦର କନ୍ୟା ସଙ୍ଗେ ପ୍ରକାଶ୍ୟ ସାମାଜିକ ବିଧିରେ ସମସ୍ତଙ୍କ ଆଗେ ବିବାହ ଦେଇ ଜଗନ୍ନାଥଧର୍ମକୁ କାର୍ଯ୍ୟରେ ସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ହୋଇଥିଲା” । ୬୯ ।

ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଏତେ ଦୂର ଅଗ୍ରସର ନ ହୋଇ ଶାବରଭୂମିରେ ଗାନ୍ଧର୍ବ ମତରେ ସେମାନଙ୍କ ବିବାହ ସଂଘଟିତ କରାଇଛନ୍ତି । ପୁନଶ୍ଚ ଇନ୍ଦ୍ରଦ୍ୟୁମ୍ନଙ୍କ ସ୍ୱୀକୃତି ମିଳିବା ପୂର୍ବରୁ ସେମାନଙ୍କର ମୃତ୍ୟୁ ଘଟାଇଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର । ନାଟକର ଛତ୍ରେ ଛତ୍ରେ ନୀଳ ମାଧବ ବା ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କ ମହିମା ପ୍ରକାଶିତ । ପଣ୍ଡିତ ନୀଳକଣ୍ଠଙ୍କ ମତରେ- “ପଦ୍ମ ପୁରାଣର ପରଂପରାରୁ ଜଣାଯାଏ । ପୁରୀକୁ ଆସି ଜଗନ୍ନାଥ ହେବା ପୂର୍ବରୁ ଶବ୍ଦର ଭୂମିରେ ଏହାଙ୍କ ନାମ ହୋଇଥିଲା ନୀଳ ମାଧବ” । ୭୦ । ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀ ବିଶ୍ୱାସସ୍ଥ ପୂଜିତ ନୀଳମାଧବଙ୍କୁ ବିଶ୍ୱଜନ ବିଦିତ କରିବା ପାଇଁ ପ୍ରଥମେ ଇନ୍ଦ୍ରଦ୍ୟୁମ୍ନଙ୍କୁ ଆଣି ପରେ ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କ ଅସ୍ତିତ୍ୱକୁ ସାର୍ବଜନୀନ କରିଛନ୍ତି । ପବିତ୍ର ଜଗନ୍ନାଥ ପୀଠରେ ଅମଳିନ ସ୍ନେହ ମମତାର ଅବିଚ୍ଛେଦ୍ୟ ବଂଧନ ସୃଷ୍ଟି କରି ଓଡ଼ିଆ ଜାତି ତଥା ଓଡ଼ିଆ ରାଜାର ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ପିପାସାକୁ ଚରିତାର୍ଥ କରିଛନ୍ତି ।

ସର୍ବତୋଭାବେ ଦେଖିଲେ । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ‘ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର’ ଅଲୌକିକତା ଏବଂ

ଅବାସ୍ତବତାକୁ ଆଧାର କରିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏକ ସଫଳ ଉକ୍ତି ରସାତ୍ମକ ପୌରାଣିକ ନାଟକ । କିମ୍ବଦନ୍ତୀର ପୁଷ୍ପ ପରିବେଶ ଭିତରୁ ଜଗନ୍ନାଥ ଚିନ୍ତନକୁ ମୁକ୍ତ କରି ଏକ ବିଶ୍ୱବ୍ୟୟନୀୟ, ସାର୍ବଜନୀନ ରୂପ ଦେବାରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଭୂମିକା ବାସ୍ତବରେ ପ୍ରଶଂସାର ଯୋଗ୍ୟ ।

ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ (୧୯୫୪):-

କିମ୍ବଦନ୍ତୀର ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳଙ୍କ ସହିତ ଦ୍ୱିଜକନ୍ୟା ଲକ୍ଷ୍ମୀର ପ୍ରଣୟ କାହାଣୀଟିକୁ ଅଶ୍ୱିନୀ ନାଟ୍ୟରୂପ ଦିଅନ୍ତି ୧୯୫୪ରେ । ନାଟକର ଭାବମୂର୍ତ୍ତି ପାଇଁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ପ୍ରଶଂସା ମୁଖର ହୋଇଉଠେ । କିମ୍ବଦନ୍ତୀରୁ ଜଣାଯାଏ, ସତ୍ୟବାଦୀର ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ ଦ୍ୱିଜକନ୍ୟା ଲକ୍ଷ୍ମୀର ରୂପମାଧୁରୀରେ ଆକୃଷ୍ଟ ହୋଇ ତାର ପ୍ରେମ ପାଶରେ ଆବଦ୍ଧ ହୋଇଛନ୍ତି । ସେବକ ପଣ୍ଡାମାନେ ଗୋପାଳଙ୍କର ବଂଶୀ ଏବଂ ଉତ୍ତରୀୟ ଲକ୍ଷ୍ମୀର ଶଯ୍ୟା କନ୍ଧରୁ ପାଇଛନ୍ତି । ଗୋପାଳ ରାଧାହୀନ ଥିବାରୁ ଏହା ଘଟୁଛି ବୋଲି ସେବକମାନେ ଭାବି ସୁବର୍ଣ୍ଣର ରାଧା ପ୍ରତିମା ଗଢ଼ାଇଛନ୍ତି । ପ୍ରତିମା ନିର୍ମାଣ ହେବା ଦିନଠାରୁ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ପୀଡ଼ିତା ହୋଇଛି ଏବଂ ପ୍ରତିମାର ନିର୍ମାଣର ଶେଷଦିନ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଇହଲୀଳା ସମ୍ବରଣ କରିଛି । କିମ୍ବଦନ୍ତୀର ପରିସର ଏତିକିରେ ସୀମାବଦ୍ଧ । ମାତ୍ର ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ତିନି ଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକ ‘ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ’ ମୂଳ କିମ୍ବଦନ୍ତୀଠାରୁ ଅନେକାଂଶରେ ଫରକ୍ । ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରଥମେ ଛୋଟବ୍ରାହ୍ମଣ ଏବଂ ବଡ଼ବ୍ରାହ୍ମଣଙ୍କ ଜରିଆରେ ବୃନ୍ଦାବନ ବିହାରୀ ଗୋପାଳଙ୍କର ଛୋଟବ୍ରାହ୍ମଣ ପାଇଁ ସାକ୍ଷିଦେବୀ ପ୍ରସଙ୍ଗଟି ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି । ପରେ ପରେ ସେଥିରେ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ପ୍ରସଙ୍ଗଟି ଯୋଡ଼ିଛନ୍ତି । ନାଟକର କାହାଣୀ ଅନୁସାରେ ବଡ଼ପଣ୍ଡା ପରିତ୍ରାଙ୍କ ଔଅ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ବିବାହିତା । ବାଲ୍ୟକାଳରୁ ପରିତ୍ରା ତାକୁ ଗୋପୀନାଥଙ୍କର ସେବା ଆରାଧନାରେ ଉତ୍ସର୍ଗ କରିଦେଇଥିଲେ । ଗୋପୀନାଥଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ମୀପ୍ରତି ଆସକ୍ତି ହିଁ ଲକ୍ଷ୍ମୀକୁ ଆନମନା କରିଛି । ବୟସ ବଢ଼ିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଲକ୍ଷ୍ମୀର ସ୍ୱଭାବରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଲକ୍ଷ୍ୟକରି ପରିତ୍ରା କନ୍ୟାକୁ ଜାମାତା ବିଷ୍ଣୁ ପାଖକୁ ପଠାଇ ଦେଇଛନ୍ତି । ଶାଶୁ ଘରେ ମଧ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଶାନ୍ତିରେ ରହିପାରନ୍ତି । ଠିକ୍ ପରେ ପରେ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ବିହୁନେ ମନ୍ଦିରରେ ନାନା ପ୍ରକାର ବିଭ୍ରମ ଦେଖା ଦେଇଛି । ଗୋପୀନାଥ ପ୍ରଣୟିନୀ ଲକ୍ଷ୍ମୀପାଇଁ ପାଗଳ ହୋଇ ତା’ର ଶଯ୍ୟା କନ୍ଧକୁ ବାରମ୍ବାର ନୈଶ ଅଭିଯାନ ଆରମ୍ଭ କରିଛନ୍ତି । ଲକ୍ଷ୍ମୀର ଶଯ୍ୟା କନ୍ଧରୁ ଗୋପୀନାଥଙ୍କର ବେଣୁ ମିଳିଛି । ଉତ୍କଳ ରାଜା ସ୍ୱପ୍ନାଦେଶ ପାଇ ସଭାରନ୍ତ ବିଷ୍ଣୁକୁ ଲକ୍ଷ୍ମୀକୁ ତ୍ୟାଗ କରିବା ପାଇଁ ଆଦେଶ ଦେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଗୋପୀନାଥଙ୍କ ପାଇଁ ସୁବର୍ଣ୍ଣର ଲକ୍ଷ୍ମୀ ପ୍ରତିମାଟିଏ ଗଢ଼ାଇବାର ବନ୍ଦୋବସ୍ତ କରାଇଛନ୍ତି । ଗ୍ରାମର ପ୍ରଜାମାନେ ରାଜାଙ୍କର ଏ ମନୋମୁଖୀ ଆଦେଶର ପ୍ରତିବାଦ ଜଣାଇଛନ୍ତି । ଗୋପୀନାଥଙ୍କୁ ଅନୁସରଣ କରି କରି ଶେଷରେ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଗୋପୀନାଥଙ୍କ ମନ୍ଦିରକୁ ଆସିଛି । ଦେଉଳର ଦ୍ୱାରଦେଶରେ ଗୋପୀନାଥ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ସେ ପ୍ରାଣତ୍ୟାଗ କରିଛି । ଲକ୍ଷ୍ମୀର ମୃତ୍ୟୁ ପରେ ପରେ ଗୋପୀନାଥଙ୍କ ପାଖରେ ବସିଥିବା ସୁବର୍ଣ୍ଣର ଲକ୍ଷ୍ମୀ ପ୍ରତିମାଟି ଶତଗୁଣ ଚେତନାରେ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ହୋଇଉଠିଛି । ସତେ ଯେମିତି ନରଦେହ ତ୍ୟାଗ

କରି ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଯେପରି ପ୍ରସ୍ରାବୁତ ହୋଇଯାଇଛି । ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ଏତିକି ।

ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ‘ଗୋପୀନାଥ ଏବଂ ଲକ୍ଷ୍ମୀ’ କାହାଣୀର ପରଂପରା:-

ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ରଚନା ପୂର୍ବରୁ କିମ୍ବଦନ୍ତୀକୁ ନେଇ ବହୁ, କାବ୍ୟ, କବିତା, ନାଟକ ଆଦି ଲେଖା ହୋଇଛି । ପଣ୍ଡିତ ନୀଳକଣ୍ଠ ମତରେ- ‘୧୮୬୨ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅର୍ଥାତ୍ କାହିଁଠାରୁ ସତ୍ୟବାଦୀର ବକୁଳ ବନକୁ ଆସିବା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଗୋପାଳ ଥିଲେ ବରାବର ଏକା । ଗୌଡ଼ୀୟ ବୈଷ୍ଣବ ଚିନ୍ତାଧାରାର ପୃଷ୍ଠପୋଷକ ରଣପୁରର ରାଜା ପଦ୍ମନାଭ ରାୟସାହେବ ଗୋପାଳଙ୍କ ପାଇଁ ରାଧା ମୂର୍ତ୍ତିଟି ଗଢ଼ାଇ ଦେବା ପରେ ପରେ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଉପାଖ୍ୟାନଟି ସେଥିରେ ସଂଯୋଗିତ ହୋଇଗଲା” । ୭୧ । ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ ଏବଂ ଲକ୍ଷ୍ମୀଙ୍କର ଉପାଖ୍ୟାନଟିକୁ ଗୋଡ଼ୀୟ ଭକ୍ତଙ୍କର ମନଗଢ଼ା କଥା ବୋଲି ପଣ୍ଡିତ ନୀଳକଣ୍ଠ ଧରି ନେଇଛନ୍ତି ।

ବିପ୍ର ରାମଦାସଙ୍କ ବିରଚିତ ‘ଦାହ୍ୟତାଭକ୍ତି’ର ୫୩ ଅଧ୍ୟାୟର “ବଡ଼ବିପ୍ର ଓ ଛୋଟ ବିପ୍ର “ସମ୍ବାଦ” । ୨୨ । ର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ପ୍ରଭାବ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଉପରେ ପଡ଼ିଛି । ‘ଦାହ୍ୟତାଭକ୍ତି’ର ବଡ଼ ବିପ୍ର ଏବଂ ଛୋଟ ବିପ୍ର ନାଟକର ବଡ଼ ବ୍ରାହ୍ମଣ -ଛୋଟ ବ୍ରାହ୍ମଣରେ ରୂପାନ୍ତରିତ । ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଉପାଖ୍ୟାନଟିକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ବାକିତକ ଉଭୟରେ ସମାନ ଅଛି । କବିବର ରାଧାନାଥ ରାୟ କିମ୍ବଦନ୍ତୀକୁ ଉତ୍କର୍ଷ କରବାକୁ ଯାଇ ‘ଚିଲିକା’ରେ ଲେଖିଛନ୍ତି ।

“ଦ୍ଵିଜକନ୍ୟା ଲକ୍ଷ୍ମୀ ସ୍ନାନେ ପୂଜନାରା

ସୌଗନ୍ଧିକ ଗନ୍ଧେ ଚାରୁ ରତ୍ନଚିରା” । ୭୩ ।

ଏଠାରେ କବିବର କାହାଣୀକୁ କେବଳ ସ୍ୱର୍ଣମାତ୍ର କରିଛନ୍ତି । ୧୯୩୨ ମସିହାରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ ଡଃ ମାୟାଧର ମାନସିଂହଙ୍କର କାବ୍ୟନାଟକ ‘ପୂଜାରୀଣୀ’ । ଏଥିରେ ସାକ୍ଷୀଗୋପୀନାଥଙ୍କର ପ୍ରେମକାହାଣୀ ଗୀତିମୟ ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ଝଙ୍କୁତ । ନିଜ ନାଟକର ସଫେଇ ଦେବାକୁ ଯାଇ ମାନସିଂହ କହନ୍ତି- “ମୁଁ ପ୍ରକୃତରେ ଲେଖୁଥିଲି ମାନବିକ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱର ଏକ ରହସ୍ୟମୟ ବିଭାବକୁ ରୂପଦେବା ପାଇଁ । ସେଇ ବିଭାବଟି ହେଉଛି ମନୁଷ୍ୟ ଚିତ୍ତ ଯେ ବେଳେ ବେଳେ ଉନ୍ମତ୍ତ ହୋଇଉଠେ । ଯାହା ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ବା ଯାହା ଦୃଶ୍ୟ ସେଥିରେ ସବୁଷ୍ଟ ନ ହୋଇ ସେଥିପ୍ରତି ଆକୃଷ୍ଟ ନ ରହି ଯାହା ଅଜ୍ଞାତ, ଯାହା ଅଦୃଷ୍ଟ, ଯାହା ଦୂର ଓ ଦୂରଧୂରମ୍ୟ ତାହାରି ପାଇଁ ଗୃହ ଓ ସମାଜର ସମସ୍ତ ନିର୍ଭରତା ଓ ସ୍ୱାଛ୍ଛନ୍ଦ୍ୟ ପରିତ୍ୟାଗ କରି ପଳାୟନ କରିବା । ତରୁଣ ବୟସରେ ଏ ଭାବ ପ୍ରତ୍ୟେକଙ୍କ ଜୀବନରେ ପ୍ରାୟ ଉଣା ଅଧିକ ଦେଖାଦିଏ । ମୋର ମନେହୁଏ ମାନବ ପ୍ରାଣରେ ଏହା ଉଚ୍ଚତର ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଜୀବନର ଅଙ୍କୁରୋଦ୍ଗେଷ” । ୭୪ ।

ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ ଓ ଲକ୍ଷ୍ମୀଙ୍କ କାହାଣୀକୁ ନେଇ କବିଚନ୍ଦ୍ର କାଳୀଚରଣ ରଚନା କରନ୍ତି ନାଟକ ‘ଲକ୍ଷ୍ମୀ’ । ଏହା ୧୯୩୮ ରେ ଅଭିନୀତ ହୁଏ । ଏହାର ରଚନା ସଂପର୍କରେ

ଜନୈକ ସମାଲୋଚକ ମତ ଦିଅନ୍ତି- କେଶବ ମହାପାତ୍ର ନାମକ ଜଣେ ସେବକ ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳଙ୍କ ନିକଟରେ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ବିଗ୍ରହ ସ୍ଥାପନ ବିଷୟକ କିମ୍ବଦନ୍ତୀକୁ ନେଇ ଏକ ନାଟକ ରଚନା କରବା ନିମନ୍ତେ କାଳୀଚରଣଙ୍କୁ ଅନୁରୋଧ ଜଣାଇ ଆସୁଥିଲେ । କେଶବ ମହାପାତ୍ର ପୁଣି ଥିଲେ, ଲକ୍ଷ୍ମୀର (ଯାହା ସହିତ ଗୋପାଳଙ୍କ ପ୍ରେମକୁ ନେଇ କିମ୍ବଦନ୍ତୀର ସୃଷ୍ଟି) ପିତା ବେଲେଶ୍ୱର ମହାପାତ୍ରଙ୍କ ଆତ୍ମୀୟ । ୧୪ । ଚାରିଆଳ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକଟିରେ କାଳୀଚରଣ କିମ୍ବଦନ୍ତୀର କଥାବସ୍ତୁକୁ ହିଁ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦେଇଛନ୍ତି ଏବଂ ସ୍ଥଳ ବିଶେଷରେ ନାଟକୀୟ ପ୍ରୟୋଜନୀୟତା ପାଇଁ କିମ୍ବଦନ୍ତୀରେ ମଧ୍ୟ ସାମାନ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରିଛନ୍ତି । ନାଟକର ଆରମ୍ଭରେ ଏକ ସୂଚନା ପର୍ବର ସଂଯୋଜନ କରାଯାଇ ଏଥିରେ ରାଧାକୃଷ୍ଣଙ୍କ ମିଳନର ଆଭାସ ଦିଆଯାଇଛି । ୧୬ । କାଳୀଚରଣଙ୍କ ‘ଲକ୍ଷ୍ମୀ’ ନାଟକର ଭାଷା ଏବଂ ଭାବ ଅନ୍ୟ ସମସ୍ତ ନାଟକ (ଆଲୋଚ୍ୟ ବିଷୟ) ଠାରୁ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ।

ପଣ୍ଡିତ ଗୋଦାବରୀଶ ମଧ୍ୟ ‘ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ’ଙ୍କ ଜନ୍ମବୃତ୍ତାନ୍ତ ଉପରେ ଏକ ଗାଥା କବିତା ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ୧୭ । ଏଥିରେ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ବୃତ୍ତାନ୍ତ ନାହିଁ । ଛୋଟ ବିପ୍ର-ବଡ଼ ବିପ୍ର (ଦାର୍ଢ଼୍ୟତାଭକ୍ତି) ଛୋଟ ବ୍ରାହ୍ମଣ ବଡ଼ ବ୍ରାହ୍ମଣ (ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ ନାଟକ)ର ଏହା ଏକ ପ୍ରତିଧ୍ୱନି ମାତ୍ର । ଏହି ଗାଥା କବିତାରେ ଉଭୟ ବ୍ରାହ୍ମଣଙ୍କ ନାମ ‘ଶ୍ରୀବତ୍ସ’ ଏବଂ ‘ନରସିଂହ’ ରଖାଯାଇଛି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକର ପ୍ରଥମ ଭାଗର ବିଷୟବସ୍ତୁ ସହିତ ଏହା ସମ୍ବନ୍ଧୀୟ । ଶ୍ରୀବତ୍ସର ସପକ୍ଷରେ ସାକ୍ଷ୍ୟ ଦେବାପାଇଁ ଗୋପାଳ କୃଷ୍ଣାନନ୍ଦୀ ପାର ହୋଇ ଆସି ବାଲୁକା ପ୍ରାନ୍ତରରେ ପଥର ହୋଇ ଯାଇଛନ୍ତି । ଲୋକମାନେ ସମସ୍ତ ଘଟଣା ଅବଗତ ହୋଇଛନ୍ତି । ସେହି ଚିତ୍ରକୁ କବି ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି-

“ତଥ୍ୟ ବୁଝିବାକୁ ଯିବେ କାହିଁଗଡ଼େ

ବାକି ନ ରହିଲା କାର

ସାକ୍ଷ୍ୟ ଦେବା ପାଇଁ ଘୋଷିଲେ ଲୋକେ ଲୋ

ଆସି ତ ଛନ୍ତି ଗୋପାଳ” ୧୮ ।

ବସୁବିନ୍ୟାସରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ କୃତିତ୍ୱ:-

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଉପରେ ମାନସିଂହଙ୍କ ‘ପୂଜାରିଣୀ’ ଏବଂ କାଳୀଚରଣଙ୍କ ‘ଲକ୍ଷ୍ମୀ’ର ପ୍ରଭାବ ଅନୁଭୂତ ହୁଏ । ‘ପୂଜାରିଣୀ’ର ଗୀତି ଛନ୍ଦର ମାଧୁରୀରେ ଅନୁପ୍ରାଣିତ ହୋଇ ଅଶ୍ୱିନୀ ନ’ଟି ଯାକ ସଜୀବ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ‘ଲକ୍ଷ୍ମୀ’ର ବୈଷ୍ଣବୀୟ ଚେତନା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ପ୍ରଭୁତ୍ୱ କରିଛି । ତେଣୁ ଅଶ୍ୱିନୀ ପରିଣତିରେ କାଳୀବାବୁଙ୍କୁ ହିଁ ଅନୁକରଣ କରିଛନ୍ତି । ଉଭୟଙ୍କ ନାଟକର ପରିସମାପ୍ତି ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାରର ହୋଇଛି । ଅଧ୍ୟାପକ ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାସଙ୍କ ମତରେ- “ଏ ନାଟକର ବସ୍ତୁ କଳ୍ପନାରେ ଜୟଦେବଙ୍କ ‘ଗୀତଗୋବିନ୍ଦ’

ଓ ରାଜସ୍ଥାନର ‘ମାରାବାଜୀ’ ଉପାଖ୍ୟାନ ଦ୍ଵାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଥିବା ଅନୁମିତ ହୁଏ । ୭୯ ।

‘ଲକ୍ଷ୍ମୀ’ ଚରିତ୍ର ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଏକ କଳାତ୍ମକ ସୃଷ୍ଟି । ଜଣେ ଆଦର୍ଶ ଗୃହିଣୀର କର୍ତ୍ତବ୍ୟବୋଧ ସହ ନିଃସ୍ଵାର୍ଥପର ବିଭ୍ରାପ୍ତମତ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ଧମକୁ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ଗୋପୀନାଥଙ୍କୁ ଛାଡ଼ି ଲକ୍ଷ୍ମୀ ବଞ୍ଚି ପାରିନି କିମ୍ବା ଗୋପୀନାଥଙ୍କୁ ନେଇ ମଧ୍ୟ ବଞ୍ଚି ପାରିନି । ଚିରନ୍ତନୀ ନାରୀ ହୃଦୟର ଦୁର୍ବଳତାକୁ ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଛନ୍ତି । ଗୋପୀନାଥଙ୍କ ସହ ମିଳିତ ହେବାର ଦୁର୍ବାର ଆକାଂକ୍ଷାକୁ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଏଡ଼ି ପାରିନି । ଫଳତଃ ଗୋପୀନାଥଙ୍କ ନୈଶ୍ଵର୍ଯ୍ୟ ଅଭିସାରକୁ ସେ ସ୍ଵାଗତ କରିଛି ନିଷ୍ଠପତ ହୃଦୟରେ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦେଖିଲେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ‘କୁଳଟା’ ନାମକରଣ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ମନେହୁଏ । ଆନନ୍ଦ, ବିଷ୍ଣୁ ଏବଂ ସୁଭଦ୍ରା ଏ ତିନିଟି ଚରିତ୍ର ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଭାବାଦର୍ଶ ପ୍ରଚାର ପାଇଁ ସୃଷ୍ଟି । ଝିଅ ଗୃହଯୋଗ୍ୟା ହେବା ପରେ ବାଲ୍ୟ ବିବାହିତା ଲକ୍ଷ୍ମୀକୁ ତା’ ଶାଶୁ ଘରକୁ ପଠାଇବା ପାଇଁ ଲକ୍ଷ୍ମୀବୋଉ ଏବଂ ପରିଚ୍ଛାଙ୍କର ଅନୁଚିନ୍ତା ବେଶ୍ ସ୍ଵାଗତଯୋଗ୍ୟ । ଗ୍ରାମ୍ୟ ପୁରନ୍ଦ୍ରୀମାନଙ୍କର ଚଉଠିରାତି ନିମିତ୍ତ ବିଭିନ୍ନ ରୀତି ନିତିର ଅବତାରଣା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ନିଚ୍ଛକ ହୋଇପାରିଛି । ଉତ୍କଳୀୟ ଜୀବନର ରୂପ ସାମାଜିକତା ଯା’ଭିତରେ ସ୍ଥାନ ନେଇଛି । ସାଧାରଣତଃ ବର କନ୍ୟାଙ୍କର ପ୍ରଥମ ମିଳନ ରାତ୍ରିରେ ଗାଁର ଲଳନାମାନେ ଦୁଇଦଳ ହୋଇ ବିଷ୍ଣୁ ଏବଂ ଲକ୍ଷ୍ମୀ, ଶିବ ଓ ପାର୍ବତୀ ପ୍ରଭୃତିଙ୍କ ପକ୍ଷଭୁକ୍ତ ହୋଇ ପାରସ୍ପରିକ ଶ୍ରେଷ୍ଠତା ପ୍ରମାଣ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରି ଆସାନ୍ତି । ପଶ୍ଚିମ ଓଡ଼ିଶାରେ ଅଦ୍ୟାବଧି ଏହି ସାମାଜିକ ପ୍ରଥାର ପ୍ରଚଳନ ଦେଖାଯାଏ । ୮୦ । ଓଡ଼ିଶାର ଜନ ଜୀବନର ଆଲୋଖ୍ୟକୁ ନାଟକୀୟ ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଦେବାରେ ଅଶ୍ଵିନୀଙ୍କ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ପ୍ରଶଂସାର୍ହ ।

ଦାର୍ଶନିକ ତତ୍ତ୍ଵର ବୟାନ କରି ନାଟ୍ୟକାର ନାଟକଟିକୁ ଅଯଥା ଦୋଷାବହ କରି ପକାଇଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ମତରେ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଏବଂ ଗୋପୀନାଥଙ୍କ ପ୍ରେମ ପରକାୟା ବା ସ୍ଵାର୍ଥରହିତ । ଅଶ୍ଵିନୀଙ୍କ ଏ ବୈଷ୍ଠବାୟ ଚିନ୍ତନ ମୂଳରେ ଗୌତାୟ ବୈଷ୍ଠବଧର୍ମର ଆଦର୍ଶ ନିହିତ । ସମାଲୋଚକ ଶ୍ରୀ ମିଶ୍ରଙ୍କ ମତରେ - “ନାଟକରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଗୋପୀନାଥଙ୍କର ପ୍ରେମ-ଅନୁରାଗ, ବିରହ-ବେଦନାର ହୃଦୟସ୍ପର୍ଶୀ ଅନୁଭାବ ବୈଷ୍ଠବାୟ ରାଧାକୃଷ୍ଣ ପ୍ରଣୟର ଏକ କ୍ରମ ପରିଣତି” । ୮୧ । ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟକିଛି ନୁହେଁ । ବାଣୀର ତାର ଛିଣ୍ଡିଯିବା ବେଳେ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଗୋପୀନାଥଙ୍କର ଚରଣରେ ଅଜାଡ଼ି ହୋଇ ପଡ଼ିବା, ଲକ୍ଷ୍ମୀର ଗୋପୀନାଥ ମୋର ସ୍ଵାମୀ’ କହିବା ମାତ୍ରେ ମନ୍ଦିର ଦ୍ଵାରା ଉନ୍ମୁକ୍ତ ହୋଇଯିବା, ବିଷ୍ଣୁ ଗୃହକୁ ପ୍ରବେଶ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଗୋପୀନାଥ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ଧାନ ହୋଇଯିବା ଏବଂ ଲକ୍ଷ୍ମୀର ଶଯ୍ୟାରେ ନୁପୁର, ବଂଶୀ ଇତ୍ୟାଦି ପଡ଼ିରହିବା, ପ୍ରଭାତରୁ ଗ୍ରାମବାସୀମାନେ ମନ୍ଦିର ପୂରରେ ଲକ୍ଷ୍ମୀର ମୃତ ଶରୀର ଦେଖିବା, ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଗୋପୀନାଥଙ୍କ ଅନୁସରଣ କରି

ମନ୍ଦିର ପାଖକୁ ଆସିବା ଏବଂ ମନ୍ଦିର ଭିତରକୁ ଗୋପୀନାଥ ପ୍ରବେଶ କରିବା ପରେ ପରେ ଦ୍ଵାର ବନ୍ଦ ହୋଇଯିବା ଇତ୍ୟାଦି ଅବାସ୍ତବ ପ୍ରତୀତି ହେଲେ ମଧ୍ୟ ନାଟକୀୟତା ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ ।

ବର୍ଷନାମ୍ବକ ଶୈଳୀରେ ନାଟକଟି ରଚିତ । ପୂର୍ବ ଦୃଶ୍ୟ, ପରଦୃଶ୍ୟ ସହିତ ଘନିଷ୍ଠ ଭାବରେ ସଂପର୍କିତ । ସଂଳାପର ଚିତ୍ରଣ ବେଶ୍ ଭାବାନୁସାରୀ ଏବଂ ସାଙ୍ଗୀତିକତା ଭାଷାର ଭାବଗାନ୍ଧାର୍ଯ୍ୟ ବୃଦ୍ଧି କରିବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଛି । କସ୍ତୁର, ହୋବ, କୁରା, ରିସପତ ପ୍ରଭୃତି କେତେକ ହିନ୍ଦୀ ଶବ୍ଦର ବିକ୍ଷିପ୍ତ ପ୍ରୟୋଗ ନାଟକରେ ଦେଖାଯାଏ । ବୈଜ୍ଞାନିକ ଜଙ୍ଗଲରେ ନାଟକକୁ ପକାଇବାର କାମନା ହିଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଏକ ଅବିଗ୍ରହ କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବ ନାହିଁ । ବୈଷ୍ଣବୀୟ ଦର୍ଶନର ବ୍ୟାଖ୍ୟା, ସର୍ବୋପରି ମନୋବିଜ୍ଞାନରେ ‘ସନ୍ଦେହ’ର ଅନୁଶୀଳନ, ଅଭିମାନର ତାତ୍ତ୍ଵିକ ବ୍ୟାଖ୍ୟା, ଲକ୍ଷ୍ମୀ ତ୍ୟାଗର ବୌଦ୍ଧିକ ଚିନ୍ତନ ଆଦି ନାଟକର ନାଟକୀୟତାକୁ ହ୍ରାସ କରିଛି । କାରଣ ନାଟକ ଆନନ୍ଦବାନ ପାଇଁ ଅଭିପ୍ରେତ । ଏହା ଏକ ତତ୍ତ୍ଵ ଗ୍ରନ୍ଥ ନୁହେଁ । ଏସବୁ ସତ୍ତ୍ଵେ ‘ସାକ୍ଷୀ ଗୋପାଳ’ ର ନାଟକୀୟ ସଂଘର୍ଷ, ନାରୀ ମନର ଅନ୍ତର୍ଦ୍ଧାତ୍ମ, ପ୍ରେମର ଅପାର୍ଯ୍ୟ ଆକର୍ଷଣ, ସଙ୍ଗୀତର ସାର୍ବଜନୀନ ଆବେଦନ ଏବଂ ସର୍ବୋପରି ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଜୀବନର କରୁଣ ଇତିବୃତ୍ତ ହିଁ ନାଟକଟିକୁ ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ବିୟୋଗାନ୍ତକ ସୃଷ୍ଟିରେ ପରିଣତ କରିଛି ।

ଶ୍ରୀ ସତ୍ୟ ନାରାୟଣ (୧୯୫୫):-

‘ଦାର୍ଜ୍ୟତାଭକ୍ତି’ର ଅପୂର୍ବ ସଫଳତା ପରେ ଅଶ୍ଵିନୀ କୁମାର କବିକର୍ଣ୍ଣଙ୍କ ବିରଚିତ ବଂଗଳାର ‘ମନୋହର ପାସିଆରା’ ପାଲାକୁ ନାଟ୍ୟରୂପ ଦେଇଛନ୍ତି ‘ଶ୍ରୀ ସତ୍ୟ ନାରାୟଣ’ ରୂପରେ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ମତରେ “ଏଥିରେ ପାଲାର ଗୀତାଂଶ, ଯାହା ବହିରେ ଅଛି, ତାହା ହିଁ ସ୍ଥାନେ ସ୍ଥାନେ ବ୍ୟବହାର କରି ଯେ ମୂଳ ପାଲାଗାନକୁ ପ୍ରଚାର କରିବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ” । ୮ ୨ । ହିନ୍ଦୁ ମୁସଲମାନ ସଂସ୍କୃତିର ମିଳନ ଭିତରୁ ଜନ୍ମ ଲାଭ କରିଥିବା ‘ପାଲା’ ଓଡ଼ିଶାର ଜନ ଜୀବନରେ ଅଖଣ୍ଡ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଥିଲା ଏବଂ କବି କର୍ଣ୍ଣ ଓଡ଼ିଶାରେ ପ୍ରଚାରିତ ଅଧିକାଂଶ ପାଲାର ସ୍ରଷ୍ଟା ଭାବରେ ସର୍ବଜନ ବିଦିତ । ଡଃ କୁଞ୍ଜ ବିହାରୀ ଦାଶ ତାଙ୍କୁ ଓଡ଼ିଶା ନିବାସୀ ବଂଗାଳୀ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ୮ ୩ । କବିକର୍ଣ୍ଣଙ୍କ ମନୋହର ପାସିଆରା ପାଲା ଏବଂ ‘ବିଦ୍ୟାଧର ପାଲା’ର ଭାଷା ମିଶ୍ରଭାଷା ଅର୍ଥାତ୍ ଏହା ଓଡ଼ିଆ, ବଂଗଳା ଏବଂ ଉର୍ଦ୍ଦୁ ଭାଷାର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ । ଡଃ କୃଷ୍ଣଚରଣ ବେହେରାଙ୍କ ମତରେ- “ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ମେଢିନାପୁର ନିବାସୀ କବିକର୍ଣ୍ଣ ଏହି ପାଲା ସାହିତ୍ୟର ସ୍ରଷ୍ଟା । ସେ ନିଜକୁ ‘ଦ୍ଵିଜ କବିକର୍ଣ୍ଣ ପାରେର ନଫର’ ବୋଲି ପରିଚିତ କରାଇଛନ୍ତି । ବଂଗଳା, ଓଡ଼ିଆ ଓ ଉର୍ଦ୍ଦୁ ଏହି ତିନିଗୋଟି ମିଶ୍ର ଭାଷାରେ ସେ ଷୋଳଟି ପାଲା ରଚନା

କରିଥିଲେ” । ୮୪ । ପାଲାର ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଆବେଦନ ଦ୍ଵାରା ପ୍ରଭୁରୂପ ହୋଇ ଅଶ୍ଵିନୀକୁମାର ତାଙ୍କର ଆଧ୍ୟାତ୍ମ ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନାକୁ ରୂପ ଦେଇଛନ୍ତି ।

ଅଶ୍ଵିନୀଙ୍କର ଉକ୍ତ ନାଟକ ଆଧୁନିକ କାଳର ସ୍ଵର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଥିବାରୁ ଏଥିରେ କିଛିଟା ଆଧୁନିକ ନାଟକର ଟେକ୍ନିକ୍ ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଥିବାର ଦେଖାଯାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ୧୯୫୫ ବେଳକୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଅନେକ ବାଟ ଆଗେଇଗଲାଣି । କାଳୀଚରଣଙ୍କ ରଚନା ଓଡ଼ିଆ ନାଟକକୁ ନୂଆମୋଡ଼ ଦେଇସାରିଲାଣି । ‘ଶ୍ରୀ ସତ୍ୟ ନାରାୟଣ’ ନାଟକର ଟେକ୍ନିକ୍ ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରି ଡ଼. ଚନ୍ଦନି କହନ୍ତି- “ଏହି ନାଟକର ଏକମାତ୍ର ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ କଥା ହେଉଛି । ପାଲା ଚାଲିଥିବା ପରିବେଶକୁ ପଛକୁ ନେଇ ନାଟକୀୟ ରୀତିରେ ବିଷୟବସ୍ତୁ ଅବତାରଣା କରିବା ଏବଂ ପୁଣି ଆବଶ୍ୟକ ସ୍ଥଳେ ଗାୟକ ପାଲା ଗାୟନ କରୁଥିବାର ଦୃଶ୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବା” । ୮୫ । ନାଟ୍ୟକାର ‘ଶ୍ରୀ ସତ୍ୟ ନାରାୟଣ’ ରେ ଦାର୍ଶନିକ ତତ୍ତ୍ଵର ବୟାନ କରି ନାଟକଟିକୁ ରସହୀନ କରିପକାଇଛନ୍ତି । ଝନ୍ଦ ପୁରାଣର ରେବାଖଣ୍ଡରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ଶ୍ରୀସତ୍ୟ ନାରାୟଣଙ୍କର ମୂଳତତ୍ତ୍ଵକୁ ନାଟ୍ୟକାର ନିଜର ଆଖ୍ୟାନ ପୀଠିକାର ଭୂମିକା ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ନାଟକୀୟତା ରହିତ ଏହି ନାଟକଟି ଏକ ଆଦର୍ଶବାଦୀ ତତ୍ତ୍ଵଗ୍ରନ୍ଥରେ ପରିଣତ ହୋଇଯାଇଛି ।

ମନୋହର ପୀସିଆରା ପାଲାର ବିଷୟବସ୍ତୁ ଏବଂ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ‘ଶ୍ରୀ ସତ୍ୟନାରାୟଣ’ର ବିଷୟବସ୍ତୁ ଭିତରେ ଯେଉଁ ସୁଷ୍ଟ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ, ତାହା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ କଳ୍ପନା ପ୍ରସୂତ । ପାଲାର କାହାଣୀ ଭାଗଟି ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ରୋମାଞ୍ଚକର । ସତ୍ୟ ନାରାୟଣଙ୍କ କରୁଣାରୁ ପୁତ୍ର ଲାଭ କରିଥିବା ଅପୁତ୍ରିକ ରାଜା ନିଜ ପୁତ୍ରର ଜନ୍ମଦିନ ଉତ୍ସବରେ ସତ୍ୟନାରାୟଣଙ୍କ ପୂଜା କରିବେ ବୋଲି ପ୍ରତିଶ୍ରୁତିବଦ୍ଧ ହୋଇ ମାଣିକ ନଗରୀରୁ ସୁବର୍ଣ୍ଣର ଆସ୍ଥାନ ଏବଂ ସୁବର୍ଣ୍ଣର ତୀର ଆଣିବା ପାଇଁ ସଦାନନ୍ଦ ସୌଦାଗରକୁ ପ୍ରେରଣ କରନ୍ତି । କର୍ତ୍ତବ୍ୟରେ ତ୍ରୁଟି କରି ଆତ୍ମଗୋପନ କରିଥିବା ସୌଦାଗର ରାଜାଙ୍କ କର୍ତ୍ତ୍ତ୍ଵିକ ବନ୍ଦୀ ହୁଅନ୍ତି । ତାଙ୍କର ଦ୍ଵାଦଶବର୍ଷୀୟ ପୁତ୍ର ଦୟାନନ୍ଦ ପିତୃଦାୟିତ୍ଵ ବହନ କରି ମାଣିକ୍ୟ ନଗରୀ ଯାତ୍ରା କରୁଥିବା ବେଳେ ପଥ ମଧ୍ୟରେ ଦସ୍ୟୁ ମନୋହର ପୀସିଆରା ଦ୍ଵାରା ବନ୍ଦୀହୁଏ । ଦସ୍ୟୁକନ୍ୟା ରଙ୍ଗଲତା ସାହାଯ୍ୟରେ ସେଠାରୁ ମୁକ୍ତିଲାଭ କରି ଲକ୍ଷ୍ୟସ୍ଥଳକୁ ଯାତ୍ରା କରେ ଏବଂ ଇସ୍ପତିତ ପଦାର୍ଥ ଦୁଇଟି ଧରି ପ୍ରତ୍ୟାବର୍ତ୍ତନ କରୁଥିବା ବେଳେ ମାଲ୍ୟାଣି ଦ୍ଵାରା ବନ୍ଦୀ ହୁଏ । ପୁନର୍ବାର ରଙ୍ଗଲତା ସାହାଯ୍ୟରେ ମୁକ୍ତ ହୋଇ ଆପଣା ଦେଶରେ ପହଞ୍ଚେ ଏବଂ ସଭିଙ୍କ ହୃଦୟରେ ଆନନ୍ଦର ବାତାବରଣ ଖେଳିଯାଏ ।

ମାତ୍ର ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁ ସାମାନ୍ୟ ଭିନ୍ନ ଧରଣର । ଅପୁତ୍ରିକ କଳିଙ୍ଗରାଜ ବିକ୍ରମଜିତ ଶ୍ରୀ ସତ୍ୟ ନାରାୟଣଙ୍କ କୃପାରୁ ପୁତ୍ରଲାଭ କରିଛନ୍ତି । ରାଣୀଙ୍କ ସ୍ଵପ୍ନକୁ ସାର୍ଥକ

କରିବାପାଇଁ ବିଦ୍ୟାଧର ସୁବର୍ଣ୍ଣତାର ଏବଂ ଆସ୍ଥାନ ପାଇଁ ପାଟଣା ଅଭିମୁଖେ ଯାତ୍ରା କରିଛି । ଏଠାରେ ବିଦ୍ୟାଧର ନିଜର ପିତୃହତା ବିକ୍ରମଜିତଙ୍କ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଯୁଦ୍ଧ ଘୋଷଣା ନକରି ବରଂ ତାଙ୍କୁ ସାହାଯ୍ୟ କରିବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଛି । ପଥ ମଧ୍ୟରେ ଦୁର୍ଭୀତ ତୃକାୟତ ମନୋହର ଫାସିଆରାର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୋଇଛି । ଦସ୍ୟୁକନ୍ୟା ରଙ୍ଗଲତାର ସହାୟତାରେ ସେଠାରୁ ଉଦ୍ଧାର ପାଇ ପାଟଣା ଯାତ୍ରା କରିଛି । କଷ୍ଟ ଦେଇ ଯାଇଥିବା ଦିନ ଏବଂ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସ୍ଥାନରେ ରଙ୍ଗଲତାକୁ ଭେଟିଛି । ଫାସିଆରା ଏବଂ ତା'ର ପୁତ୍ରମାନେ ଆକ୍ରମଣ କରିବା ପୂର୍ବରୁ ରଙ୍ଗଲତା ସହ ବିଦ୍ୟାଧର ଉଚ୍ଛ୍ଵାନ ତ୍ୟାଗ କରିଛି । ମାତ୍ର ଛାଡ଼ି ଯାଇଥିବା ସୁବର୍ଣ୍ଣର ଆସ୍ଥାନ ଏବଂ ତାରକୁ ନେଇ ଫାସିଆରା ପରିବାର ଧ୍ୟୁସ ହୋଇଛି । ନିୟତିର ଅଭିଶାପରେ ବିଦ୍ୟାଧର ମାଲ୍ୟାଣୀ ଘରେ ପାଞ୍ଚବର୍ଷ କାଳ ବନ୍ଦୀ ହୋଇ ରହିଛି । ଭୋଜ ରାଜ୍ୟରେ ଖ୍ୟାତିଲାଭ କରିଥିବା ରଙ୍ଗଲତା ଦୀର୍ଘ ପାଞ୍ଚବର୍ଷ ପରେ ବିଦ୍ୟାଧରକୁ ଉଦ୍ଧାର କରିଛି ଏବଂ ସୁବର୍ଣ୍ଣର ଆସ୍ଥାନ ଓ ତାର ଦେଇ ସ୍ଵରାଜ୍ୟକୁ ପଠାଇଛି । ବିଦ୍ୟାଧରର ଉପସ୍ଥିତିରେ ସତ୍ୟ ନାରାୟଣଙ୍କ ପୂଜା ସମାପନ ହୋଇଛି ଏବଂ ରାଜ୍ୟରେ ପୁନଃ ଶାନ୍ତି ଫେରିଆସିଛି ।

ବର୍ଷନାମ୍ବକ ଭଂଗୀରେ ନାଟକର ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି । ଗାୟକ ପାଲାର ବିଷୟ କରିଚାଲିଛନ୍ତି । ଏହି ବିଷୟବସ୍ତୁ ଭିତରେ ନାରଦ ଏବଂ ନାରାୟଣଙ୍କ କଥୋପକଥନ ହିଁ ବିଷୟବସ୍ତୁର ଆଧାର ଭୂମି ହୋଇଛି । ଅନିମନ୍ତ୍ରିତ ଭାବେ ବିଦ୍ୟାଧର ପ୍ରବେଶ କରି ରାଜାଙ୍କୁ ତା'ର 'ମୁକା'ଟି ପ୍ରଦାନ କରି ଅପସରି ଯିବା, ନିଜେ ସତ୍ୟନାରାୟଣ ଫକୀର ବେଶରେ ଆସି ବିଦ୍ୟାଧରକୁ ସାହାଯ୍ୟ କରିବା, ରଙ୍ଗଲତାର ସୈନିକ ବେଶରେ ପ୍ରବେଶ କରିବା, ଫାସିଆରାର ଛ' ପୁତ୍ର ଏବଂ ନିଜେ ଫାସିଆରା ସୁବର୍ଣ୍ଣ ଆସ୍ଥାନ ପାଇଁ ନିଜ ନିଜ ଭିତରେ ବାଡ଼ାବାଡ଼ି ହେଇ ମରିବା, ମାଲ୍ୟାଣୀ ଘରେ ବିଦ୍ୟାଧର ଗାରଡ଼ ହେଇ ରହିବା, ହେମାଗ୍ନି ଭିତରୁ ସତ୍ୟନାରାୟଣ ଆବିର୍ଭୂତ ହେବା ଇତ୍ୟାଦି ଅବାସ୍ତବ ମନେହୁଏ । ଯଜ୍ଞ ସ୍ଥଳରେ ଅଗ୍ନି ଆକସ୍ମିକ ପାଣି ପବନରେ ଲିଭିଯିବା, ସୁଭଦ୍ରାର ଜଙ୍ଗିତରେ ଦୁଇଜଣ ଯୋଦ୍ଧା ପ୍ରବେଶ କରିବା, ସୁଭଦ୍ରା ଦଲିଲ ଯୋଡ଼ି ତା'ର ପାଉଁଶରେ ସତ୍ୟଜିତକୁ ଡିଲକ ପିନ୍ଧାଇ ଦେବା, ରଙ୍ଗଲତା ରଙ୍ଗଲାଲର ଛଦ୍ମ ବେଶରେ ବିଚରଣ କରିବା ଇତ୍ୟାଦି ନାଟକୀୟତା ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ସକ୍ଷମ ହୋଇଛି । ରାଜାଙ୍କର ନାଟ୍ୟମଣ୍ଡପକୁ ସର୍ବସାଧାରଣଙ୍କର ଅବାଧ ପ୍ରବେଶ କ୍ଲାନ୍ତିକର ପରିସ୍ଥିତି ସୃଷ୍ଟି କରିଛି ।

ମନୋହର ଫାସିଆରାର ଛ' ପୁତ୍ରଙ୍କର ଅଭିନୟ ଏକ ପ୍ରହସନରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି । ଯାତ୍ରା ନାଟକର ଅଖଣ୍ଡ ପ୍ରଭାବ ଉକ୍ତ ନାଟକ ଉପରେ ପଡ଼ିତ । ନାଟ୍ୟକାର 'ଶ୍ରୀ ସତ୍ୟନାରାୟଣ'ରେ 'ସବୁ-ରଜ-ତମ'ର ଦାର୍ଶନିକ ବ୍ୟାଖ୍ୟାକରି ନାଟକଟିକୁ ଅଧିଆ ଅନାଟକୀୟ କରି ଚଢ଼ିଛନ୍ତି । ସମଗ୍ର ନାଟକଟିକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଆଇମା କାହାଣୀ ଶୁଣାଇବା

ଡଞ୍ଜରେ ପରିଚାଳିତ କରି ଏକ ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ପରିସ୍ଥିତି ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । ମାଲ୍ୟାଣୀ ଘରେ ବିଦ୍ୟାଧର ଗାରଡ଼ ହୋଇ ରହିବା ଭିତରେ ଲୋକକାହାଣୀର ଅଖଣ୍ଡ ପ୍ରଭାବ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ । ଗନ୍ଧକ୍ତ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ କରିବାକୁ ଯାଇ ରାଜଶିଶୁକୁ ବଳିଦେବା ଭିତରେ ଜନମାନସର କୁସଂସ୍କାରପୂର୍ଣ୍ଣ ଦିଗଟି ହିଁ ଭାସିଉଠେ ।

ସମଗ୍ର ନାଟକରେ ବାରଗୋଟି ସଙ୍ଗୀତ ବ୍ୟବହୃତ । ପାଲାର ଅଧିକାଂଶ ପଦ ନାଟକରେ ସଂଳାପ ଛଳରେ ବ୍ୟବହୃତ । ମୋଟ ଉପରେ ନାଟକର ସଂଳାପ ଭାଗଟି ଦୁର୍ବଳ । ‘ଶ୍ରୀ ସତ୍ୟ ନାରାୟଣ’ର ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ଶୈଳୀ ଏବଂ ପାଲାର ଛାପ ନାଟକଟିକୁ ଏକ ବ୍ରତକଥାରେ ପରିଣତ କରିଦେଇଛି । ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ପ୍ରତିଭାର ଅପଚୟ ଘଟିଛି । ସର୍ବତୋ ଭାବରେ ଦେଖିଲେ ‘ଶ୍ରୀ ସତ୍ୟନାରାୟଣ’ ନାଟକ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଅଥର୍ବ ମନର ଏକ ଅପକୃତି କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବ ନାହିଁ । ଅଶ୍ୱିନୀ କାହିଁକି ଯେ ‘ଏ’ ନାଟକକୁ ପୌରାଣିକ ନାଟକର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ କରିଛନ୍ତି । କିଛି ବୁଝି ହୁଏନାହିଁ । ପୌରାଣିକ ନାଟକର ଅନ୍ତଃସ୍ୱର ଏଥିରେ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବିନଷ୍ଟ । ସତ୍ୟ ନାରାୟଣଙ୍କ ନାମଧରି ଅଶ୍ୱିନୀ ଏହାକୁ ଭକ୍ତି ରସାତ୍ମକ ସ୍ରୋତର ଅଧିନ କରବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି ସତ, ମାତ୍ର ତାହା ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ସମର୍ଥତ ନୁହେଁ ।

ଉପସଂହାର:

ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କର ପୌରାଣିକ ବା ଭକ୍ତିରସାତ୍ମକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଗୁଣାତ୍ମକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଶେଷ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଓଡ଼ିଆ ପୌରାଣିକ ନାଟକର ଦୈନନ୍ଦିନୀତା ଦୂର କରିବାରେ ସମର୍ଥ ହୋଇପାରିଛି । ‘ନାଟ୍ୟକାର ପାରଂପରିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ନେଇ ପୌରାଣିକ ବିଷୟବସ୍ତୁକୁ ଭକ୍ତିରସ ଗର୍ଭିତ କରି ସଂସ୍କାରଧର୍ମୀ ଚେତନାରେ ଆୟୁତ କରି ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି’ । ୮୬ । ଭକ୍ତିରସର ପ୍ରଚାର ଏବଂ ପ୍ରସାର ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟେକ ପୌରାଣିକ ନାଟକର ମୁଖ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଯୁଗ ରୁଚିକୁ ସମ୍ମାନ ଦେଇ ନାଟ୍ୟକାର ପୌରାଣିକ ଭାବାବର୍ଣ୍ଣକୁ ଦୃଢ଼ଭାବରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବା ପାଇଁ ପ୍ରାଣପଣେ ଲାଗିପଡ଼ିଛନ୍ତି ।

ମାନବୀୟ ଭାବ ଫଲଗୁର ସମ୍ଭାର କରିବା ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପୌରାଣିକ ନାଟକର ଏକ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଆବେଦନ । ତାଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦୈବୀଚରିତ୍ର ଆମ ସମାଜକୁ ଓହ୍ଲାଇ ଆସିଛନ୍ତି, ଆମ ସହିତ ମିଶିଛନ୍ତି ଏବଂ ଆମ ସ୍ୱଳ୍ପ ଦୃଷ୍ଟିରେ ଭାଗ ନେଇଛନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ଭିତରେ ପ୍ରେମ ଅଛି, ପ୍ରତାରଣା ଅଛି, ସନ୍ଦେହ ଅଛି, ସଂଘର୍ଷ ଅଛି । ଦୈବୀ ଚରିତ୍ର ବା ଅଲୌକିକ ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକ ଅବାସ୍ତବ ମନେ ହେଲେ ହେଁ, ସେମାନଙ୍କର ମାନବିକ ଆବେଦନ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ସାମାଜିକ । ସୀତା, ସାବିତ୍ରୀ, ଲକ୍ଷ୍ମୀ, ବନ୍ଧୁମହାନ୍ତି, ଦାସିଆ, ସାଲବେଗ ପ୍ରଭୃତି ଚରିତ୍ର ଏହି ମାନବୀୟ ଭାବ ଫଲଗୁର ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଅନନ୍ତ ଉସ୍ ।

ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଉପରେ ଗାନ୍ଧିଜୀଙ୍କର ଅସହଯୋଗ ଆନ୍ଦୋଳନ, ଅସ୍ପୃଶ୍ୟତା ନିରୋଧ ଆନ୍ଦୋଳନ ବେଶ୍ ପ୍ରଭାବ ପକାଇଛି । ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଛୁଆଁ ଅଛୁଆଁ ଭେଦଭାବ ଲୋପ କରିବା ପାଇଁ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଛନ୍ତି । ଶ୍ରୀ ମନ୍ଦିରର ଦରଜା ବ୍ରାହ୍ମଣ ଚଣ୍ଡାଳ ସମସ୍ତଙ୍କ ପାଇଁ ମୁକ୍ତ ହୋଇଛି । ଜଗନ୍ନାଥ ବା ନୀଳମାଧବ ହୋଇଛନ୍ତି ଜାତି ଧର୍ମ ନିର୍ବିଶେଷରେ ଆର୍ଯ୍ୟ ଅନାୟ୍ୟ ସମସ୍ତଙ୍କର ଦେବତା । ନାଟ୍ୟକାର ନାରୀ ପ୍ରଗତି ସପକ୍ଷରେ ମତ ଦେଇଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ସୀତା ପୁରୁଷ ସମାଜ ବିରୁଦ୍ଧରେ ବିଦ୍ରୋହ ଘୋଷଣା କରିଛନ୍ତି ଏବଂ ମାନବିକ ଅଧିକାର ପାଇଁ ଆହ୍ୱାନ ଦେଇଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଅନ୍ୟାୟ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସଂଗ୍ରାମ କରି ବିଜୟ ଲାଭ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ସାବିତ୍ରୀ ମୃତ୍ୟୁ ସହିତ ସଂଗ୍ରାମ କରି ଘୋଷଣା କରିଛି ଯେ ନାରୀ ଆଉ ଦୁର୍ବଳା ନୁହେଁ ।

ନାଟ୍ୟକାର ଏକ ଶାନ୍ତିପୂର୍ଣ୍ଣ ସମାଜ ଗଠନ ପାଇଁ ଆହ୍ୱାନ ଜଣାଇଛନ୍ତି । ସୁସ୍ଥ ବାତାବରଣ ଭିତରେ ସେ ଚାହଁଛନ୍ତି ଏକ ମୁକ୍ତ ସମାଜ, ଯେଉଁଠି ଶୋଷଣ ଅତ୍ୟାଚାରର ଯନ୍ତ୍ରଣା ନାହିଁ, ଯୁଦ୍ଧର ବିଭୀଷିକା ନାହିଁ । ସମସ୍ତେ ସତ୍ୟ ଶାନ୍ତି ଅହିଂସାର ପୂଜାରୀ । ଏହି ଶାନ୍ତିପୂର୍ଣ୍ଣ ଆନ୍ଦୋଳନର ବାର୍ତ୍ତାବହ ସାଜିଛନ୍ତି ସାବିତ୍ରୀ, ସାଲବେଗର ଜନନୀ, ରାଣୀ ଗୁଣ୍ଡିଚା, ବନ୍ଧୁମହାନ୍ତି, ଜୟଦୁ୍ୟମ୍ଭ, ରାଜଲକ୍ଷ୍ମୀ ପ୍ରମୁଖ । ରାଜନୈତିକ ଅଧିକାର ସାବ୍ୟସ୍ତ ପାଇଁ ଆଗେଇ ଆସିଛନ୍ତି ‘ଜାନକୀ’ର ସୀତା, ‘ଚଣ୍ଡାଲୁଣୀ’ର ଶ୍ରୀୟା, ‘ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ’ର ଲକ୍ଷ୍ମୀ, ‘ଶ୍ରୀ ମନ୍ଦିର’ର ଲଳିତା ପ୍ରମୁଖ ।

ପୌରାଣିକ ନାଟକରେ ରୋମାଞ୍ଚିକ୍ ଚେତନା ଖେଳାଇବାରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଖୁବ୍ ସତର୍କତା ଅବଲମ୍ବନ କରିଛନ୍ତି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରେମ ପ୍ରଣୟର ଚିତ୍ର ଅଙ୍କନରେ ଖୁବ୍ ସନ୍ତପିତ । ଏହି ରୋମାଞ୍ଚିକ୍ ଚେତନା ଚମତ୍କାର ରୂପ ନେଇଛି ସତ୍ୟବାନ୍-ସାବିତ୍ରୀ, ରଘୁ ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା, ନାରାୟଣ-ଶୋଭା, ବିଦ୍ୟାପତି ଲଳିତା, ଆନନ୍ଦ-ସୁଭଦ୍ରା, ବିଦ୍ୟାଧର ରଙ୍ଗଲତା ପ୍ରଭୃତିଙ୍କର ପ୍ରଥମ ଦର୍ଶନରେ । ଉଭୟ ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ଥିବା ପାରସ୍ପରିକ ସଂପର୍କ ସଂଯତ ଏବଂ ମାର୍ଜିତ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଆଦର୍ଶ ପୂର୍ଣ୍ଣତା ଲାଭ କରିଛି ଭକ୍ତମାନଙ୍କର ଆତ୍ମ ନିବେଦନରେ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ର ବିଭୁପ୍ରେମ ପାଇଁ ପାଗଳ ହୋଇ ଉଠିଛନ୍ତି । ଏମାନଙ୍କର ଏକାନ୍ତ ଉକ୍ତି ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ସିଂହାସନକୁ ଟଳାଇ ଦେଇଛି, ରାଜାଙ୍କୁ ଶାସନ ଗାଦିରୁ ଓହ୍ଲାଇ ଆଣିଛି ଦରିଦ୍ର ଦଳିତ ଭକ୍ତ ନିକଟକୁ । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ସାଲବେଗ, ଦାସିଆ ବାଉରୀ, ରାମଦାସ, ବନ୍ଧୁମହାନ୍ତି, ରଘୁ ପ୍ରମୁଖ ଗୋଟିଏ ଭାବଧାରାର ଚରିତ୍ର ଏବଂ ସେମାନେ ସମସ୍ତେ ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ପାଇଁ ନିଜକୁ ଉତ୍ସର୍ଗ କରି ଦେଇଛନ୍ତି ।

ମନୋରଂଜନର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ରଖି ନାଟ୍ୟକାର ମୁଖ୍ୟତଃ ପ୍ରଚାରଧର୍ମୀ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ

ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ନାଟକର ଦର୍ଶକ ହେଉଛନ୍ତି ଅଧିକାଂଶ ଅଶିକ୍ଷିତ ଏବଂ କୁସଂସ୍କାର ବିଜଡ଼ିତ ଜନତା । ତେଣୁ ସେମାନଙ୍କ ମନୋରଞ୍ଜନ ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର ଲଘୁ ହାସ୍ୟରସର ଅବତାରଣା କରିଛନ୍ତି । ଯାତ୍ରା ନାଟକର ଅନୁକରଣରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଯୁଗ୍ମନୃତ୍ୟ, ତୁଏଟ୍, ଶବର ଶବରୁଣୀ ନୃତ୍ୟ, ଆଦିବାସୀ ଧାଙ୍ଗଡ଼ା ଧାଙ୍ଗଡ଼ା ନୃତ୍ୟ ଆଦିକୁ ପୌରାଣିକ ନାଟକରେ ଖଞ୍ଜିଛନ୍ତି । ଅବଶ୍ୟ ଏ ଗୁଡ଼ିକ ଅବାସ୍ତବ ମନେହେଲେ ମଧ୍ୟ ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତକୁ ବେଶ୍ ଆକୃଷ୍ଟ କରିପାରୁଥିଲା । ଅଧ୍ୟାପକ ବେହେରାଙ୍କ ମତରେ- “ମନୋରଞ୍ଜନ ନିମନ୍ତେ ପୌରାଣିକ ନାଟକର ସମ୍ମାନକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିହେବ ନାହିଁ; କିନ୍ତୁ ଏ ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକ ଯେ ବାସ୍ତବତାରୁ ବହୁ ଦୂରରେ ଏକଥା କେହି ଅସ୍ୱୀକାର କରିବେ ନାହିଁ” । ୮୭ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ପାତ୍ରୋତ୍ତୁଖୀ ସଂଳାପର ଘୋର ଅଭାବ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ସରଳ ଲୌକିକ ସଂଳାପ ସହିତ ସାହିତ୍ୟିକ ସଂଳାପର ବିଚିତ୍ର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ ଦେଖାଯାଏ । ଅମ୍ବିତାକ୍ଷର ଛନ୍ଦର ଅଯତ୍ନବିନ୍ୟସ୍ତ ପ୍ରୟୋଗ ମଧ୍ୟ କେତେକ ନାଟକରେ ପରିଦୃଷ୍ଟ ହୁଏ । ହିନ୍ଦୀ, ବଂଗଳା, ଏବଂ ପାର୍ସୀ ଭାଷାର ଖେଚୁଡ଼ି ପ୍ରୟୋଗ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକର ଏକ ପ୍ରଧାନ ଦୋଷରୂପେ ପରିଗଣିତ ହୋଇଥାଏ । ପୌରାଣିକ ନାଟକରେ ଅଳ୍ପ ଦୃଶ୍ୟ ବିଭାଜନର କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନିୟମ ନାହିଁ । ଏତଦ୍ୱତ୍ତିନ୍ନ ନେପଥ୍ୟ ସଂଳାପ, ସ୍ୱଗତୋକ୍ତି, ଦୈବାବାଣୀ ଏବଂ ଦୀର୍ଘ ସମାସ ବହୁଳ ସଂଳାପ ଆଦିର ବହୁଳ ବ୍ୟବହାର ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟ୍ୟ ପ୍ରତିଭାକୁ ଅନେକାଂଶରେ କ୍ଷୁର୍ଣ୍ଣ କରିଛି ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ସମାଲୋଚକ ପକ୍ଷରେ ଅଲୌକିକ ବା ଅବାସ୍ତବ ହୋଇପାରେ, ମାତ୍ର ତତ୍କାଳୀନ ଦର୍ଶକ ସେ ସବୁକୁ ଆନନ୍ଦ ମନରେ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲା । ଜଣେ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକ ଗୋଟିଏ ସଫଳ ନାଟକରୁ ଯାହାକିଛି ଆଶାକରେ, ସେ ସବୁ ପୂରଣ କରିବାକୁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ସମର୍ଥ ହୋଇପାରିଥିଲା । ଏ ସବୁ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କଲେ ଲୋକଚିତ୍ର ଆହରଣରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ବେଶ୍ ସଫଳତା ଲାଭ କରିପାରିଛି ବୋଲି ନିଃସନ୍ଦେହରେ କୁହାଯାଇପାରେ ।

ଐତିହାସିକ ନାଟକ

ଇତିହାସ ଓ ନାଟକ :

ଇତିହାସ ଏବଂ ନାଟକ ପରସ୍ପରର ବିପରୀତାଭିମୁଖୀ । ଇତିହାସ ତଥ୍ୟାତ୍ମକ ସତ୍ୟର ଅପେକ୍ଷା ରଖୁଥିଲା ବେଳେ ନାଟକ ସମ୍ଭାବ୍ୟ ସତ୍ୟ ଉପରେ ଆଧାରିତ । ଇତିହାସର ସତ୍ୟ ଜୀବନ୍ତ ହେଲାବେଳେ ନାଟକର ସତ୍ୟ ଆପେକ୍ଷିତ ବା କାଳ୍ପନିକ । ଅତୀତ ଓ ବର୍ତ୍ତମାନର ଏକ ବ୍ୟାଖ୍ୟାତ୍ମକ ଇସ୍ତାହାର ହେଉଛି ଇତିହାସ ! ‘ଇତିହାସ’ କହିଲେ ଅତୀତର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିକୁ ହିଁ ବୁଝାଇଥାଏ । କାଳର ପ୍ରଭାବରେ ମାନବର ସାମାଜିକ ଜୀବନର କୃତାତ୍ମ, ବିପଳତା ଓ ଉଦ୍ୟମ ହିଁ ଇତିହାସର ଧାରା । ୮୮ । ଗ୍ରୀକ୍ ଶବ୍ଦ ‘Historia’ ରୁ History ବା ଇତିହାସର ଉତ୍ପତ୍ତି ଯାହାର ଅର୍ଥ ଅନୁସନ୍ଧାନ Inquiry ବା Information ଅଟେ । ଜର୍ମେନିକ ଐତିହାସିକଙ୍କ ମତରେ ‘History provides information regarding the actions and aspirations of men and women of past ages. This is why it has defined as the story of the experience of man kind’ ୮୯ । ଇତିହାସ, ପୂର୍ଣ୍ଣଭୂତ ଘଟଣାର ଶୁଷ୍କ ପଞ୍ଜିକା ନୁହେଁ, ଏହା ମାନବ ଜୀବନର ରାଜନୈତିକ, ସାମାଜିକ, ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ତଥା ସାଂସ୍କୃତିକ ବିକାଶର ଏକ ଗନ୍ତାଘର । ଐତିହାସିକ ଟଏନବାଙ୍କ ଭାଷାରେ- History, like the drama and novel, grew out of mythology, a primitive form of apprehension and expression in which as in fairy tales listened to by children or in dreams dreamt by sophisticated adults the line between fact and fiction is left undrawn.’ ୯୦ ।

ମାତ୍ର ନାଟକ ମଣିଷର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଭାବନିଚୟର ଏକ ଧାରାବାହିକ ବିବର୍ତ୍ତନ । ଏଠି ସତ୍ୟ ନିର୍ଜୀବ, ମାତ୍ର କଳ୍ପନା ଜୀବନ୍ତ । କଳ୍ପନାର କାଉଁରୀ ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣରେ ଶୁଷ୍କ ନୀରସ ତଥ୍ୟ ହୁଏ ନାଟକରେ ପଲ୍ଲବିତ ଏବଂ ରସାଳ । ନାଟକ, ବ୍ୟକ୍ତିମାନର ସ୍ୱତଃସ୍ପୃର୍ତ୍ତ ଭାବାବେଗର ଏକ କଳାତ୍ମକ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି । ଇତିହାସର ତଥ୍ୟ ଯେଉଁଠି ପ୍ରାଣହୀନ, ନାଟକର ତଥ୍ୟ ସେଠି ରସସିନ୍ଧୁ ଏବଂ ଜୀବନ୍ତ । ଇତିହାସର ଇନ୍ଦନକୁ ନେଇ ନାଟକ ବଂଚେ, କିନ୍ତୁ ନାଟକର ପ୍ରାଣ ସତ୍ତାକୁ ନେଇ ଇତିହାସ ବଂଚିପାରେନା । ଡଃ ହରିଚନ୍ଦନଙ୍କ ମତରେ ‘ଜ୍ଞାନାତ୍ମକ ଓ ଭାବାତ୍ମକ ସାହିତ୍ୟ ଭାବରେ ଇତିହାସ ଓ ନାଟକ ଆପାତତଃ ଭିନ୍ନମୁଖୀ । ଏ ଦୁଇଟି ମଧ୍ୟରେ ସମନ୍ୱୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଏକ ଆୟାସକ୍ଷମ ବ୍ୟାପାର’ ୯୧ ।

ଐତିହାସିକ ନାଟକ:

ଇତିହାସର କଥାବସ୍ତୁ ନାଟକୀୟ ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଲାଭ କଲେ ତାହା ଐତିହାସିକ ନାଟକରେ ପରିଣତ ହୁଏ । ଇତିହାସ ଏବଂ ନାଟକ ଦୁଇଟି ଆପାତତଃ ବିରୋଧୀ ସୃଷ୍ଟି ହେଲେ ହେଁ, ସମସାମୟିକ ପରିସ୍ଥିତି ଏବଂ ଶାଶ୍ୱତ ଅଭାବ୍ୟାକୁ ଆଖି ଆଗରେ ରଖି

ଏତିହାସିକ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଥାଏ । ସମାଲୋଚକ ସାଧନ କୁମାର ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟଙ୍କ ମତରେ- “ଏତିହାସିକ ନାଟକ, ଇତିହାସର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ପାଓୟା ରାଜନୈତିକ, ଅର୍ଥନୈତିକ, ସମାଜନୈତିକ, ଧର୍ମନୈତିକ ଆନ୍ଦୋଳନାଦିର ଏବଂ ତତ୍ ସଂପର୍କିତ ବ୍ୟକ୍ତିର ଜୀବନ କଥାର ନାଟ୍ୟରୂପ । ସୁତରାଂ ଏତିହାସିକ ନାଟକର ଲକ୍ଷ୍ୟ (ଫୋକସ) ଆନ୍ଦୋଳନ ବା ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଯାଇ-ଇ-ହୋଇ ନା କେନ, ଏତିହାସିକ ନାଟକ ଯେମାନ ଲକ୍ଷ୍ୟାନୁରୂପ ଏକଟ ଆବାହାଓୟା ଅବଶ୍ୟକ ଚାଇ, ତେମନି ଚାଇ ଦେଶକାଳର ଆବାହାଓୟା ଏବଂ ଘଟନାର ମୋଟାମୁଟି ଅନୁସରଣ” । ୯୭ । ଏତିହାସିକ ନାଟକରେ କେବଳ ଇତିହାସର ଘଟଣା ସ୍ଥାନ ପାଏନି, ତତ୍ସହିତ ଇତିହାସର ରସ ସଞ୍ଚାରିତ ହୋଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାର ଏତିହାସିକ ଚରିତ୍ରର ଏକ ବିଶେଷଗୁଣ ବା କାର୍ଯ୍ୟଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇ ଏତିହାସିକ ନାଟକ ରଚନା କରିଥାଏ । ମାନବ ଚରିତ୍ରର କୌଣସି ବିଶିଷ୍ଟ ଦିଗ ବା ଗୁଣକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତନ କରିବା ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର ଏତିହାସିକ ଚରିତ୍ର ଏବଂ ପରିବେଶର ସନ୍ଧାନ କରିଥାଏ । ୯୩ ।

ପରାଧୀନତାର ପରିପ୍ରେକ୍ଷାରେ ଏତିହାସିକ ନାଟ୍ୟକାରର ଭୂମିକା ଅତୀବ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଏତିହାସିକ ନାଟ୍ୟକାର ଦେଶର ଦୁର୍ଦ୍ଦଶାକୁ ଲୋକଲୋଚନକୁ ଆଣିଥାଏ । ଦେଶ ଓ ଜାତିର ସୁରକ୍ଷା ପାଇଁ ଜାତୀୟବାଦୀ ଚେତନାର ଉଦ୍ବେକ କରିଥାଏ । ଜନତା ମନରେ ଉନ୍ମାଦନା ଭରିଦେଇ ଜାତୀୟ ଏକ୍ୟ ଏବଂ ସଂହତିର ରକ୍ଷା କରିଥାଏ । ଅନେକ ସମୟରେ ଇତିହାସର ସତ୍ୟ ଅତିରଂଜିତ ହୋଇ ଏତିହାସିକ ନାଟକର ସମ୍ମାନ ଲାଭ କରିଥାଏ । ଇତିହାସଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇଥିବା ସତ୍ୟ ମଧ୍ୟ ବେଳେ ବେଳେ ନାଟକର ଅଙ୍କ ମଣ୍ଡନ କରିଥାଏ । କାଳ୍ପନିକ ଚରିତ୍ର ଏବଂ କଥାବସ୍ତୁ ଉପରେ ଇତିହାସର ଛାପ ମରାଗଲେ ତାହା ଏତିହାସିକ ନାଟକ ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ ହୋଇଥାଏ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ଏତିହାସିକ ନାଟକ:

ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରଥମ ଏତିହାସିକ ନାଟକ ଜନ୍ମନେଲା ୧୮୮୦ ରେ । ଓଡ଼ିଶା ଇତିହାସର ଏକ ଗୌରବୋଜ୍ଜ୍ୱଳ ମୁହୂର୍ତ୍ତକୁ ରୂପ ଦେବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଲେ ଯୋଗଜନ୍ମା ଗୌରୀଶଙ୍କରଙ୍କ କନିଷ୍ଠଭ୍ରାତା ରାମଶଙ୍କର । ପରାଧୀନ ଉତ୍କଳୀୟ ଜାତିକୁ ଉଦ୍‌ବୋଧନ ଦେବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟକାର ରାମଶଙ୍କର ରାୟ ରଚନା କରିଥିଲେ ନାଟକ ‘କାଞ୍ଚିକାବେରୀ’ । ପୁରୁଷୋତ୍ତମଦେବଙ୍କ କାଞ୍ଚି ଅଭିଯାନ ବର୍ଣ୍ଣିତ ବିଷୟ ହେଲେ ହେଁ ଉତ୍କଳୀୟମାନଙ୍କର ଶୌର୍ଯ୍ୟବୀର୍ଯ୍ୟ ଗୌରବକୁ ପ୍ରକଟନ କରିବା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ମୁଖ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଉତ୍କଳୀୟ ମାଟିର ମହିମା, ଜଗନ୍ନାଥପୀଠର ଗୌରବ, ଓଡ଼ିଆ ଜାତିର ଶଗ୍ଧିପାସାରିତରେ ନାଟ୍ୟକାର ଆତ୍ମତୃପ୍ତି ଲାଭ କରିଛନ୍ତି । ‘କାଞ୍ଚିକାବେରୀ’ର ଆଶୀର୍ବାଦ ସଫଳତା ଓଡ଼ିଶାର ଅନ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ ଏତିହାସିକ ନାଟକ ରଚନା ପାଇଁ ପ୍ରେରଣା ଯୋଗାଇଛି । ଉନବିଂଶ ଶତକର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ନାଟ୍ୟକାର ଭାବରେ ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ସ୍ଥାନ ବେଶ୍ ଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱରେ ।

ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପ୍ରଥମ ପାଦରେ ଦେଖାଦିଅନ୍ତି ଅନ୍ୟତମ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ନାଟ୍ୟକାର

ଭିକାରୀ ଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକ । ସେ ତିନିଖଣ୍ଡି ଏଐତିହାସିକ ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି, ଯଥା: କଟକ ବିଜୟ (୧୯୦୧), ରାଜା ପୁରୁଷୋତ୍ତମ (୧୯୨୫), ନନ୍ଦିକେଶରୀ (୧୯୧୫) । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ‘କଟକ ବିଜୟ’ ଏବଂ ‘ରାଜା ପୁରୁଷୋତ୍ତମ’ ନାଟକରେ ଜାତୀୟବାଦୀ ଉଗ୍ରଚେତନା ନାହିଁ କହିଲେ ଚଳେ । ‘ନନ୍ଦିକେଶରୀ’ ନାଟକ ରାଧାନାଥ ରାୟଙ୍କ କାବ୍ୟର ଅନୁକୃତି । ଏଥିରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ପ୍ରତିଭା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବ୍ୟାହତ ହୋଇଛି । ଦୀର୍ଘ ସ୍ୱଗତୋଚ୍ଛିର ପ୍ରୟୋଗ ଏବଂ ଯାତ୍ରାଶୈଳୀର ପ୍ରଭାବ ନାଟକଟିର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ହାନି କରିଛି । ଭିକାରୀଚରଣଙ୍କ ‘କଟକ ବିଜୟ’ ନାଟକଟି ୧୮୦୩ ର ଇଂରେଜମାନଙ୍କ ଓଡ଼ିଶା ଅଧିକାର ଘଟଣାକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ରଚିତ । ଇଂରେଜ ସେନାପତି ହାକୋଟଙ୍କର ବାରବାଟୀ ଦୁର୍ଗ ଅଧିକାର ଏବଂ ମରହଟ୍ଟା ଶାସକ ବାଲାଜୀ କନଓୟାରଙ୍କର ପରାଜୟକୁ ଆଧାର କରି ନାଟକଟି ଗଢ଼ି ଉଠିଛି । ଏହି ଏଐତିହାସିକ ନାଟକରେ ଓଡ଼ିଆ ଜାତିର କୌଣସି ଭୂମିକା ନାହିଁ । ଡଃ ସାମନ୍ତରାୟଙ୍କ ମତରେ- “ଟ୍ୟାନ୍‌ବୀ ସାହେବଙ୍କ ଓଡ଼ିଶା ଇତିହାସ(୧୮୭୪) କିମ୍ବା ତାହାର ଆଂଶିକ ଅନୁବାଦ ଜଗନ୍ନାଥନ ଲାଲାଙ୍କର ‘ଓଡ଼ିଶାବିଜୟ’ (୧୮୭୬) ଦେଇଥିବା ବିଷୟଠାରୁ ଏ ନାଟକର ଏଐତିହାସିକ ବିଷୟ ଅଧିକ ବୋଲି ଅନୁମିତ ହୁଏନାହିଁ” । ୯୪ ।

ଗଜପତି ପୁରୁଷୋତ୍ତମ ଦେବଙ୍କ ଓଡ଼ିଶା ସିଂହାସନ ଅଧିକାର ବିଷୟକୁ ନେଇ ଭିକାରୀଚରଣ ‘ରାଜାପୁରୁଷୋତ୍ତମ’ ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ସିଂହାସନ ଅଧିକାର ନେଇ କପିଳେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ପୁତ୍ରମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିବା ଚକ୍ରାନ୍ତର କଳଂକିତ ଅଧ୍ୟାୟକୁ ନେଇ ନାଟକଟି ରଚିତ । ନାଟକଟି ଲଘୁ ହାସ୍ୟରସରେ ପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇ ନାଟକର ମୂଳଭାବଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇଛି । ଦୁର୍ବଳ ସଂଳାପ ନାଟକର ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ରର ଗୁରୁତ୍ୱ ହ୍ରାସ କରିଛି । କପିଳେନ୍ଦ୍ର ଦେବ, ପୁରୁଷୋତ୍ତମଦେବ, ବଳାହମୀରଙ୍କୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ଅନ୍ୟ ସମସ୍ତ ଚରିତ୍ର ଅନୈତିହାସିକ । ସେଠାରେ ଯମୁନାଦାସ ବାବାଜୀଙ୍କର ଭାଲୁବେଶରେ ନାଟିବା ଘଟଣାଟି ନାଟକକୁ ଏକ ପ୍ରହସନ ଧର୍ମୀ ମେଲୋଡ୍ରାମାରେ ପରିଣତ କରିଛି । ଏଐତିହାସିକ ନାଟକର ବୀରରସ ଏଠାରେ ଲୋପପାଇ ଲଘୁରସର ଅବତାରଣା ହୋଇଛି । ‘ରାଜା ପୁରୁଷୋତ୍ତମ’ ଏଐତିହାସିକ ନାଟକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏକ ବିଫଳ ସୃଷ୍ଟି ।

ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଉନ୍ନତି ପାଇଁ ପ୍ରାଣପାତ କରିଥିବା ଅନ୍ୟତମ ସ୍ତମ୍ଭ ହେଲେ ଚିକିଟୀ ରାଜା ଶ୍ରୀ ରାଧାମୋହନ ରାଜେନ୍ଦ୍ର ଦେବ । ଭାରତ ଇତିହାସର ଅପୂର୍ବ ଆତ୍ମତ୍ୟାଗର ଇତିହାସକୁ ନେଇ ନାଟ୍ୟକାର ରଚନା କରିଛନ୍ତି ‘ଶ୍ରୀ ପ୍ରତାପ ନାଟକ’ । ୧୯୧୬ ରେ ରଚିତ ଏହି ନାଟକଟି, ବଂଗଳାର ସୁପ୍ରସିଦ୍ଧ ନାଟ୍ୟକାର ଦ୍ୱିଜେନ୍ଦ୍ରଲାଲ ରାୟଙ୍କର ‘ରାଣୀ ପ୍ରତାପ ସିଂହ’ ନାଟକ ଅବଲମ୍ବନରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଛି । ଏହି ଅବଧୂର ଅନ୍ୟତମ ପୁରୋଧା ହେଉଛନ୍ତି ପଣ୍ଡିତ ଗୋଦାବରୀଶ ମିଶ୍ର । ୧୯୧୭ ରେ ସେ ରଚନା କରନ୍ତି ନାଟକ ‘ପୁରୁଷୋତ୍ତମ ଦେବ’ । ଏହା ଏକ ସାହିତ୍ୟିକ ନାଟକ । ସିଂହାସନ ଆରୋହଣ ନିମିତ୍ତ

କପିଳେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ପୁତ୍ରମାନଙ୍କ ଭିତରେ ହୋଇଥିବା ବିବାଦ ଅର୍ଥାତ୍ ଅଠର ଜଣ ଭାଇଙ୍କ ସହିତ ପୁରୁଷୋତ୍ତମଙ୍କର ହୋଇଥିବା ସଂଗ୍ରାମକୁ ଭିତ୍ତି କରି ନାଟକଟି ରଚିତ । ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ପୁରୁଷୋତ୍ତମ ଦେବ ଜଣେ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକ । ଜାତୀୟତାର ଝଲକ ନାଟକରେ ଛୁଟିଥିଲେ ହେଁ ନାଟକର ସମସ୍ତ ବିଭବ ଗୁଡ଼ିକ ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ଦୁର୍ବଳ । ୧୯୨୦ରେ ରଚିତ ହୁଏ ଗୋଦାବରୀଶଙ୍କ ଦ୍ଵିତୀୟ ନାଟକ ‘ମୁକୁନ୍ଦଦେବ’ । ମୁକୁନ୍ଦଦେବଙ୍କ ଭିତରେ ଓଡ଼ିଆ ଜାତିର ଗର୍ବ, ଗୌରବ ଏବଂ ଅଭିମାନକୁ ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାର, ମୁକୁନ୍ଦ ଦେବ ଚରିତ୍ରକୁ ସର୍ବାଙ୍ଗ ସୁନ୍ଦର କରିବା ପାଇଁ ପ୍ରାଣପଣେ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି ଏବଂ ଏହି ଚରିତ୍ରର ମହତ୍ତ୍ଵ ପ୍ରତିପାଦନ ପାଇଁ ବିଶ୍ଵାସଯୋଗ୍ୟ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ଦେବଙ୍କ ଚରିତ୍ରର ପରିକଳ୍ପନା କରିଛନ୍ତି । ଉକ୍ତ ନାଟକଟି ଦେଶପ୍ରେମର ଭାବ ଫଲ୍‌ଗୁରେ ରସାଣିତ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ଏଥିରେ ନାଟକୀୟତା ବାଧାପ୍ରାପ୍ତ । ଗୋଦାବରୀଶଙ୍କର ଦୁଇଟିଯାକ ନାଟକ ଜାତୀୟତାର ଉଦ୍ଫେକ ପାଇଁ ରଚିତ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ନାଟକୀୟ ତତ୍ତ୍ଵ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦୁର୍ବଳ ମନେହୁଏ । ବରଂ ଏ ଦୁଇଟିକୁ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ସାହିତ୍ୟିକ ନାଟକ ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ ।

ଗୋଦାବରୀଶଙ୍କ ସମସାମୟିକ ଅନ୍ୟ ଜଣେ ସଫଳ ନାଟ୍ୟକାର ହେଉଛନ୍ତି ଗୋବିନ୍ଦ ଚନ୍ଦ୍ର ଶୂରଦେଓ । ତାଙ୍କର ଏଐତିହାସିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ହେଲା ଯଥା: ମୁକୁନ୍ଦଦେବ, ମିବାରପୁତ୍ର, ଉତ୍କଳ ରମଣୀ, ହିନ୍ଦୋଳ ବିଜୟ ପ୍ରଭୃତି । ଶୂରଦେଓଙ୍କ ଉପରେ ମତାମତ ଦେଇ ଡଃ ହରିଚନ୍ଦନ କହନ୍ତି- “କବିଚନ୍ଦ୍ର କାଳୀଚରଣଙ୍କ ପୂର୍ବରୁ ଶୂରଦେଓ ହେଉଛନ୍ତି ଏକମାତ୍ର ବ୍ୟକ୍ତି ଯେ ନିଜେ ନାଟକ ରଚନା କରି ନାଟକର ସଫଳ ପରିବେଷଣ ଲାଗି ବଳିଷ୍ଠ ନିର୍ଦ୍ଦେଶନା ଦେଇ ପାରୁଥିଲେ ଏବଂ ପରିଚାଳନା ଭାର ନିଜେ ବହନ କରୁଥିଲେ” । ୯୫ ।

ମୋଟ ଉପରେ ଅଶ୍ଵିନୀଙ୍କ ପୂର୍ବରୁ ଯେଉଁ କେତେଜଣ ନାଟ୍ୟକାର ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ସ୍ଥାନ ଅତି ନଗଣ୍ୟ । ତଥାପି ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ସେମାନଙ୍କର ଦାନକୁ ଅସ୍ଵୀକାର କରିପାରିବ ନାହିଁ । ସ୍ଥାୟୀ ରଂଗମଞ୍ଚର ଅଭାବ ହିଁ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ସୃଷ୍ଟିରେ ଏକ ପ୍ରଧାନ ଅବରୋଧ ହୋଇ ଦେଖାଦେଇଥିଲା । ଏସବୁ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅଶ୍ଵିନୀ ଥିଲେ ଭାଗ୍ୟବାନ୍ । କାରଣ ବଳଙ୍ଗା ଥିଏଟର୍ସ ହିଁ ତାଙ୍କୁ ନାଟ୍ୟକାର କରି ରଖିତୋଳିଥିଲା ।

ଅଶ୍ଵିନୀଙ୍କ ଏଐତିହାସିକ ନାଟକର ପୃଷ୍ଠଭୂମି:

ଅଶ୍ଵିନୀ ଯେଉଁ ସମୟରେ ଲେଖନୀ ଚାଳନା କରିଛନ୍ତି, ତାହା ଥିଲା ଏଐତିହାସିକ ବା ପୌରାଣିକ ନାଟକର ଯୁଗ । ସାମାଜିକ ନାଟକ କଦବା କୃଚିତ୍ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରୁଥିଲେ ହେଁ ଜନସମାଜ ତାକୁ ରୁଚିର ସହିତ ଗ୍ରହଣ କରିପାରିନି । ଏଐତିହାସିକ ନାଟକ ରଚନା ପାଇଁ ବହୁ ପୂର୍ବରୁ ଅନୁକୂଳ ଅବସ୍ଥା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା । ଯୁଗ ଯୁଗର ଉପାଦାନ, ଗୁଳି, ଅସହାୟତା ହିଁ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ ଏଐତିହାସିକ ନାଟକ ରଚନାରେ ବ୍ରତୀ କରାଇଥିଲା ।

୧୮୬୭ର କରାଜ ନ'ଅଙ୍କ ଦୁର୍ଭିକ୍ଷ ଓଡ଼ିଆ ଜାତିର ମେରୁଦଣ୍ଡକୁ କେବଳ ଭାଙ୍ଗି ଦେଇ ନଥିଲା, ଓଡ଼ିଶାର ମୂଳଦୁଆକୁ ଦୋହଲାଇ ଦେଇଥିଲା । ମରହଟ୍ଟା, ମୁସଲମାନମାନଙ୍କ ଆକ୍ରମଣରୁ ବଞ୍ଚିରହି ଓଡ଼ିଆ ଜାତିର ଯାହା ଟିକେ ପ୍ରାଣ ଥିଲା, ନ'ଅଙ୍କ ଦୁର୍ଭିକ୍ଷରେ ତାହା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ନିଷିଦ୍ଧ ହୋଇଗଲା । କଳାଳବତ୍ ମୃତପ୍ରାୟ ଗୋଟାଏ ଜାତିକୁ ଗଭୀର ସୁସୁପ୍ତି ମଧ୍ୟରୁ ଜାଗ୍ରତ କରାଇବାର ଭାର ନେଲା ନାଟ୍ୟକାର । ଅତୀତର କଂକାଳଗ୍ରସ୍ତ ଶରୀର ଉପରେ ଆଶାର ରକ୍ତମାଂସ ଦେବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଲେ କେତେଜଣ ସ୍ଵାଧୀନଚେତା ନାଟ୍ୟକାର ।

୧୮୬୮ର ଭାଷାବିଲୋପ ଆନ୍ଦୋଳନ ଓଡ଼ିଶାରୁ ଓଡ଼ିଆର କଣ୍ଠସ୍ଵରକୁ ଲୋପ କରିବାକୁ ବସିଥିଲା । ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାକୁ ବିଲୋପ କରିବା ପାଇଁ ପ୍ରାଦେଶିକ ଭାଷାର ଚକ୍ରାନ୍ତ ଓଡ଼ିଆ ପ୍ରାଣରେ ଜାତୀୟତା ଭରି ଦେଇଥିଲା । ଭାଷାଭିତ୍ତିକ ପ୍ରାଦେଶିକତାର ସ୍ଵାଭିମାନ ନେଇ ଆଗେଇ ଆସିଥିଲେ କେତେଜଣ ନାଟ୍ୟକାର । ଭାଷାକୁ ଭଲ ପାଇବାକୁ ଶିଖାଇଗଲେ ତତ୍କାଳୀନ ସାହିତ୍ୟ ସ୍ରଷ୍ଟାଗଣ । ଉତ୍କଳର ସ୍ଵତନ୍ତ୍ର ଭୂଖଣ୍ଡ ନଥିଲା । ତାହା ଖଣ୍ଡ ବିଖଣ୍ଡିତ ହୋଇ ଆନ୍ଧ୍ର,ବିହାର ଏବଂ ମଧ୍ୟପ୍ରଦେଶ ସହିତ ସଂଯୁକ୍ତ ହୋଇଥିଲା । ନିଜର ସ୍ଵତନ୍ତ୍ର ପ୍ରଦେଶ ନ ଥିବାରୁ ଉତ୍କଳୀୟମାନଙ୍କର ସ୍ଵାଭିମାନ ସୁଦୂର ପରାହତ ହୋଇଥିଲା । ସ୍ଵତନ୍ତ୍ର କଳେବର ନ ଥିବାରୁ ତତ୍କାଳୀନ ଓଡ଼ିଶା ଥିଲା ନିଷ୍ଠାଶ ଏବଂ ଓଡ଼ିଆ ଜାତିର ଜୀବନ ଥିଲା ନିରୁଦ୍‌ବେଗ । ଏମିତି ଏକ ଦୁର୍ବଳ ଅପରାହ୍‌ରେ ଓଡ଼ିଆ ଜାତିକୁ ତା'ର ଦୃଢ଼ ଗୌରବକୁ ସ୍ମରଣ କରାଇ ସେମାନଙ୍କ ଭିତରେ ଆତ୍ମଚୈତନ୍ୟ ଭାବ ସୃଷ୍ଟିର ଭାର ନେଇଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାରଗଣ । ଜାତିର ମନରୁ ବ୍ୟଥାକୁ ଦୂରକରି ଜାତୀୟ ସ୍ଵାଭିମାନକୁ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଆବେଗରେ ପ୍ରକାଶିତ କରିବା ପାଇଁ, ଲେଖନୀ ଚାଳନା କରିଛନ୍ତି ତତ୍କାଳୀନ ଲେଖକ ସମାଜ ।

ପରାଧୀନତାର ଗ୍ଳାନି ସ୍ରଷ୍ଟା ଭିତରେ ଜୀବନ ସଞ୍ଚାର କରିଛି । ସାହିତ୍ୟର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ବିଭାଗଠାରୁ ନାଟକରେ ଏହି ଭାବନା ସ୍ପଷ୍ଟତାରେ ଫୁଟି ଉଠିଛି । ପରାଧୀନ ଉତ୍କଳୀୟ ମାନଙ୍କ ମନରେ ସ୍ଵାଧୀନତା ପାଇଁ ଆବେଗ ଭରି ଦେଇଛି ନାଟ୍ୟକାର । ମୃତବତ୍ ଜାତି ଭିତରେ ମହାଭାରତୀୟ ଜାତୀୟ ଭାବନାର ଉଦ୍ରେକ ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର ଧାରଣ କରିଛି ଲେଖନୀ । ଦେଶାତ୍ମବୋଧର ଉତ୍କଳ ପ୍ଳାବନ ଛୁଟାଇ ଜାତି ମନରେ ବିଶ୍ଵାସ ଆଣି ଦେଇଛି ସ୍ରଷ୍ଟା । ଅତୀତର ଗୌରବ ଗାଥାକୁ ଜୀବନ୍ତ କରି ସେମାନଙ୍କ ଆଗରେ ରଖିଛି ନାଟ୍ୟକାର । ଜତିହାସ ଭିତରୁ ସ୍ଵାଭିମାନର ସ୍ରୋତକୁ ଜୀବନ୍ତ କରି ଦେଶ ଓ ଦଶ ପାଇଁ ପ୍ରେରଣାର ବହିଁ ଜାଳି ଦେଇଛି ନାଟ୍ୟକାର । ଉତ୍କଳ ତଥା ଭାରତର ସାମାଜିକ, ରାଜନୈତିକ ଜୀବନର ଦୁର୍ଦ୍ଦଶା ତତ୍କାଳୀନ ନାଟ୍ୟକାରକୁ ଏତିହାସିକ ନାଟକ ରଚନା ପାଇଁ ଖୋରାକ୍ ଯୋଗାଇଛି ।'

ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କ ଏଫିଡ଼ିଆସିକ ନାଟକ:

୧୯୧୮ ରୁ ୧୯୬୨ ମଧ୍ୟରେ ଅଶ୍ବିନୀ କୁମାର ମୋଟ ଚେରଖଣ୍ଡି ଏଫିଡ଼ିଆସିକ ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ସମସ୍ତ ଏଫିଡ଼ିଆସିକ ନାଟକକୁ ଦୁଇଟି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ, ଯଥା:-

- (୧) ଭାରତ ଇତିହାସ ସମ୍ବଳିତ : ସେଓଜୀ (୧୯୧୮) , ତାଜମହଲ (୧୯୩୩)
(୨) ଉତ୍କଳ ଇତିହାସ ସମ୍ବଳିତ : କଳାପାହାଡ଼ (୧୯୨୨), ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର (୧୯୨୨), ସମଲେଶ୍ବରୀ (୧୯୨୫), ଉତ୍କଳଗୌରବ (୧୯୨୭), କୋଣାର୍କ (୧୯୨୭), କେଶରୀଗଙ୍ଗା (୧୯୨୭), ପାଇକପୁଅ (୧୯୩୩), ଓଡ଼ିଆ ଝିଅ (୧୯୩୫), ଭଞ୍ଜ ଭୂଜଙ୍ଗ (୧୯୩୬), କପିଳେନ୍ଦ୍ର ଦେବ (୧୯୫୩), ଭୁବନେଶ୍ବର (୧୯୬୨) ।

ପୁନଶ୍ଚ ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କର ଏହି ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ଭିତରୁ କେତେକ ଆଞ୍ଚଳିକ ଇତିହାସର କଥାବସ୍ତୁ ଉପରେ ଆଧାରିତ । ନାଟ୍ୟକାର ଭାବ ପ୍ରବଣତାବଶତଃ ଉତ୍କଳୀୟ ଆଦର୍ଶର ପ୍ରଖ୍ୟାପନ କରିବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଛନ୍ତି । ତେଣୁ ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କର ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ଦୁଇ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ, ଯଥା:-

(କ) ମୁଖ୍ୟ ଏଫିଡ଼ିଆସିକ ନାଟକ:

- | | | |
|---------------|---------------|---------------------|
| ୧- ସେଓଜୀ | ୨- କଳାପାହାଡ଼ | ୩- ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର |
| ୪- ଉତ୍କଳ ଗୌରବ | ୫- କେଶରୀଗଙ୍ଗା | ୬- କୋଣାର୍କ |

(ଖ) ଗୌଣ ଏଫିଡ଼ିଆସିକ ନାଟକ:

- | | | |
|---------------|-------------------|---------------|
| ୧- ସମଲେଶ୍ବରୀ | ୨- ପାଇକ ପୁଅ | ୩ - ଓଡ଼ିଆ ଝିଅ |
| ୪- ଭଞ୍ଜଭୂଜଙ୍ଗ | ୫- କପିଳେନ୍ଦ୍ର ଦେବ | ୬ - ତାଜ ମହଲ |
| ୭- ଭୁବନେଶ୍ବର | | |

ସେଓଜୀ

୧୯୧୮

ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କର ପ୍ରଥମ ଏଫିଡ଼ିଆସିକ ନାଟକ ‘ସେଓଜୀ’ ରଚିତ ହୁଏ ୧୯୧୮ ରେ ଏବଂ ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ ୧୯୨୨ରେ । ଏହାର ରଚନା ଏବଂ ଅଭିନୟ ଉପରେ ମତ ଦେଇ ନାଟ୍ୟକାର କହନ୍ତି- “ ୧୯୧୮ ମସିହା । ‘ଭୀଷ୍ମ’ ନାଟକ ପରେ ମୁଁ ଏଫିଡ଼ିଆସିକ ନାଟକ ‘ସେଓଜୀ’ ଲେଖା ଆରମ୍ଭ କରିଥାଏ- ବିଷୟ ବସ୍ତୁ ହେଲା ମେବାର ଇତିହାସର । କଟକ ମେଡ଼ିକାଲ ସ୍କୁଲର ଛାତ୍ରମାନେ ଏକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଅଭିନୟ କରିବାର ସ୍ଥିର କରିଥାନ୍ତି । x x ତାଙ୍କର ସେ ଆଗ୍ରହ ମୁଁ ଏଡ଼ି ପାରିଲି ନାହିଁ । ଜଣକ ପରେ ଜଣେ ଛାତ୍ର ମୋ ନିକଟରେ ବସି ପ୍ରତିଦିନ ମୋଠାରୁ ଲେଖା କପିକରି ଘେନିଯାନ୍ତି । ସାତ ଦିନ

ଭିତରେ ହିଁ ଲେଖା ଶେଷ ହେଲା” । ୯୬ ।

‘ସେଓଜୀ’ ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁ ମେବାର ଇତିହାସରୁ ଆସିଛି ବୋଲି ନାଟ୍ୟକାର ଭୂମିକାରେ ସ୍ୱାକାର କରିଥିଲେ ହେଁ ବାସ୍ତବରେ ଏହା ମାଲବାର (Malwar) ଇତିହାସରୁ ଗୃହୀତ । ନାଟ୍ୟକାର ଜେମ୍ସ ଚଡ଼୍‌ଜ ରଚିତ *Annals of Antiquities of Rajastan* ରୁ ନିଜର ତଥ୍ୟ ସଂଗ୍ରହ କରିଛନ୍ତି । ଇତିହାସ ସହିତ ଜଟିଳ ସମ୍ପର୍କ କରି ନାଟକ ରଚନା କରିଥିଲେ ହେଁ ତାହା ସ୍ଥାନ ବିଶେଷରେ ବାସ୍ତବ ସତ୍ୟଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇଛି ।

‘ସେଓଜୀ’ ନାଟକର ଦୁଇଟି ଐତିହାସିକ ଚରିତ୍ର ‘ସେଓଜୀ’ ଏବଂ ‘ସୈତରାମ’ ଉପରେ ଇତିହାସକାରମାନେ ନାନା ପ୍ରକାର ମତ ଦେଇଛନ୍ତି । ଇତିହାସରୁ ଜଣାଯାଏ ଜୟଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ନାତିଦ୍ୱୟ କନୌଜରୁ ବିତାଡ଼ିତ ହୋଇ କୋଲମୁଡ଼ ବା କୁଟମଣ୍ଡଲ ରାଜ୍ୟର ରାଜା ‘ସୋଲାକି’ଙ୍କର ଆଶ୍ରୟ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ଜେମ୍ସ ଚଡ଼୍‌ଜ ରାଷ୍ଟ୍ରରେ “In s.1268 (A.D.1212) eighteen years subsequent to the overthrow of Kanauj, Siahji and setram, grandsons of its monarch, abandoned the land of their birth, an with two hundred retainers, the wreck of their vassalage, Journeyed westward to the desert, with the intent, according to some of the chronicles, of making a pilgrimage to the shrine of Dwarka, but according to others, and with more probability, to carve their fortunes in frest fields, unscathed by the luxuries in which they had been tired, and proud in their poverty and sole heritage, the glory of Kanauj”. ୯୭ ।

ସେଓଜୀ ଏବଂ ସୈତରାମଙ୍କ ପରିଚୟ ନେଇ ଇତିହାସରେ ନାନା ବାଦ ବିସମ୍ବାଦ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ । କେହି ସମାଲୋଚକ ଉଭୟଙ୍କୁ ପିତାପୁତ୍ର, ଭାଇଭାଇ, ରାଜା ଏବଂ ରାଜକର୍ମଚାରୀ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ଐତିହାସିକ ଘୋଷଣାନାମାରୁ ଜଣାଯାଏ- “In the first place, this inscription describes siha as a son of seta, i.e. Sitaram, whom all rather chronicles describe as siha's father. Secondly, while siha is called simply rathod, i.e. rather, seta is called kumara, i.e., prince. It is probable that siha was never a reigning prince, but also his father was the son of a reigning prince.” ୯୮ । ଆଇନ-ଇ-ଆକବରୀ ଗ୍ରନ୍ଥରୁ ଜଣାଯାଏ ଯେ ସେଓଜୀ ହେଉଛନ୍ତି ଜୟଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ନାତି । ବିକାନୀରର ରାଜା ରାୟସିଂହଙ୍କ ତଥ୍ୟରୁ ଜଣାଯାଏ ଯେ ସେଓଜୀ ହେଉଛନ୍ତି ମାଲ୍‌ୱାରର ରାଠୋର ବଂଶର ପ୍ରତିଷ୍ଠାତା ଏବଂ ଜୟଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ନାତି । ଐତିହାସିକ ଅନୀଲ ଚନ୍ଦ୍ରବାନାର୍ଜୀଙ୍କ ମତରେ “An unpublished inscription of Raj Singh of Bikaner, dated V.S. 1645, describes Siha, the founder of the Rathor family of Marwar, as the great grandson of Jayachandra, the famous Gahadavala ruler of Kanauj.” ୯୯ । ଶେଷୋକ୍ତ ମତଟି ଅର୍ଥାତ୍ ଡଃ ବାନାର୍ଜୀଙ୍କ ମତାମତଟି ଅଧିକ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ମନେହୁଏ ।

ଦାନର ପ୍ରତିଦାନ ସ୍ୱରୂପ ସେଓଜୀ ଏବଂ ସୈତରାମ ସୋଲାକିଙ୍କୁ ତାଙ୍କର

ଶତ୍ରୁଦମନରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଛନ୍ତି । ସୈତରାମ କୁଟମଣ୍ଡଳର ଚିର ଶତ୍ରୁ ଫୁଲରା ରାଜ୍ୟର ସର୍ବାର ଲାଖାଫୁଲନା ସହିତ ଯୁଦ୍ଧ କରିବାକୁ ଯାଇ ନିହତ ହୋଇଛି । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ସେଓଜୀ ଲାଖାକୁ ହତ୍ୟାକରି ଭାତୁହତ୍ୟାର ପ୍ରତିଶୋଧ ନେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ବିଦ୍ରୋହ ଦମନର ପୁରସ୍କାର ସ୍ୱରୂପ ସୋଲାଙ୍କିଙ୍କର କନ୍ୟାକୁ ବିବାହ କରିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ‘ସେଓଜୀ’ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁର ଅନେକଟା ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦେଖାଦେଇଛି । ଯାହା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର କଳ୍ପନା ପ୍ରସୂତ ।

ରାଜସ୍ଥାନ ଇତିହାସର ଏକ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ କଥାବସ୍ତୁକୁ ନେଇ ନାଟକ ‘ସେଓଜୀ’ ପରିକଳ୍ପିତ । କନୌଜର ଦୁଇ ରାଜପୁତ୍ର (ଜୟଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ପୌତ୍ର) ସେଓଜୀ ଓ ସୈତରାମ ନିଜ ରାଜ୍ୟରୁ ବିତାଡ଼ିତ ହେଲାପରେ ଆଶ୍ରୟ ସନ୍ଧାନରେ ଘୁରି ବୁଲୁଛନ୍ତି । ରାଜପୁତ ବଂଶର ପୁରାତନ ଭୃତ୍ୟ ଶିବରାମର ସାହଚର୍ଯ୍ୟରେ ସେମାନେ ପହଂଚିଛନ୍ତି କୁଟମଣ୍ଡଳ ରାଜ୍ୟରେ । ସେଠାକାର ରାଜା ‘ସୋଲାଙ୍କି’ ଅହର୍ନିଶ ସୁରା/ସାକୀରେ ବୁଡ଼ି ରହିଥିବାରୁ ରାଜ୍ୟ ଶାସନ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେଇନାହାନ୍ତି । ସେନାପତି ଦୁର୍ଜୟ ସିଂହ ରାଜକୁମାରୀ ଚଞ୍ଚଳାକୁ କରଗତ କରିବାକୁ ଚାହୁଁଥିଲା ବେଳେ ସେଓଜୀ ଦ୍ୱାରା ବାଧାପ୍ରାପ୍ତ ହୁଅନ୍ତି । ଚଞ୍ଚଳାର ପ୍ରରୋଚନାରେ ଶୋଲାଙ୍କି ସେଓଜୀ ଏବଂ ସୈତରାମଙ୍କୁ ଆଶ୍ରୟ ଦିଅନ୍ତି । ସେଓଜୀର ସାମାନ୍ୟ ସୈନିକ ପଦବୀରୁ ସେନାପତି ପଦବୀକୁ ପ୍ରମୋଗନ ହୁଏ । ଅସୁଯାବଶତଃ ଦୁର୍ଜୟ ସିଂହ ରାଜ୍ୟରେ ଅନ୍ତର୍ବିପ୍ଳବ ଆରମ୍ଭ କରେ । ଫଳତଃ ପାହାଡ଼ୀ ସର୍ବାର ଲାଖା ସହିତ ଯୁଦ୍ଧ କରିବାକୁ ଯାଇ ସୈତରାମ ବନ୍ଦୀ ହୁଏ । ରାଜାଙ୍କର ଦୁର୍ବଳତାର ସୁଯୋଗ ନେଇ ଦୁର୍ଜୟ ସିଂହ କନୌଜ ସୁଲତାନଙ୍କର ସହାୟତାରେ ବିଦ୍ରୋହ ଘୋଷଣା କରେ । ଯୁଦ୍ଧରେ ଦୁର୍ଜୟ ସିଂହ ପରାଜିତ ହୁଏ । ଏକ ମିଳନାନ୍ତକ ପରିବେଶ ଭିତରେ କଥାବସ୍ତୁର ପରିସମାପ୍ତି ଘଟେ । ଭଉଁସ ଭ୍ରାତାଙ୍କର ପରିଶେଷରେ ମିଳନ ହୁଏ । ‘ସେଓଜୀ’ ନିଜର ରାଜ୍ୟ କନୌଜ ଫେରିପାଆନ୍ତି । ଲାଖାର କନ୍ୟା ମୀରା ସୈତରାମକୁ, ସୋଲାଙ୍କିକନ୍ୟା ଚଞ୍ଚଳା ସେଓଜୀକୁ ଏବଂ ମନ୍ଦାକନ୍ୟା ବିମଳା ଦୁର୍ଜୟସିଂହକୁ ବିବାହ କରନ୍ତି । ମିଳନର ମଧୁର ପରିବେଶ ଭିତରେ ନାଟକର ପରିସମାପ୍ତି ଘଟେ । ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ଭିତରେ ଏକାଧାରରେ ପ୍ରେମ ପ୍ରଣୟ, ଯୁଦ୍ଧବିଗ୍ରହ, ଚକ୍ରାନ୍ତ, ଆଦର୍ଶ, ସ୍ନେହସଂପର୍କ, ବାସ୍ତବ୍ୟ ମମତା ତଥା ବୀରତ୍ୱ ରୂପ ନେଇଛି ।

ନାଟକରେ କେବଳ ସେଓଜୀ, ସୈତରାମ, ସୋଲାଙ୍କି ଏବଂ ଲାଖା-ସୈତହାସିକ ଚରିତ୍ର ଇତିହାସରେ ସୈତରାମ ଏବଂ ଲାଖା ମୃତ ଥିଲାବେଳେ ନାଟକରେ ସେମାନେ ଜୀବିତ ଏବଂ ସୈତରାମ ପୁଣି ଲାଖାର କନ୍ୟାକୁ ବିବାହ କରିଛି । ଯାହାକୁ ଇତିହାସ କରେନି । ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ସେନାପତି ଦୁର୍ଜୟ ସିଂହ ଖଳନାୟକ ଭାବରେ ଦେଖା ଦେଇଥିଲେ ହେଁ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ତା’ର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିଛି । ରାଜପୁତ ଇତିହାସରେ ପରିଚାରକ ବା ପରିଚାରିକା ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କଲାପରି ଭୃତ୍ୟ ଶିବରାମ ନାଟକର ଏକ ପ୍ରୟୋଜନୀୟ ଅଙ୍ଗ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ମୀରା, ଚଞ୍ଚଳା, ବିମଳା କେବଳ ବୀରା ନୁହଁନ୍ତି,

ଜଣେ ଜଣେ ଆଦର୍ଶ ପ୍ରେମିକା ମଧ୍ୟ । ନାଟକର ନାୟକ ନାୟିକା ସେଓଜୀ ଏବଂ ଚଞ୍ଚଳାକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ, ଅନ୍ୟ କେତେକ ପାର୍ଶ୍ବଚରିତ୍ର ନାଟକୀୟ ବୃତ୍ତ ଭିତରକୁ ଆସିଯାନ୍ତି । ଏହି ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ନାଟକର ଗତିବେଗକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଛନ୍ତି । ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ସୋଲାଙ୍କି ଜଣେ ଆଡ଼ବାୟା ରାଜା ଭାବରେ ଦେଖାଦେଇଥିଲେ ହେଁ ଅନ୍ତିମ ଭାଗରେ ସେ ନିଜକୁ ଜଣେ ବୀର ଭାବରେ ପ୍ରତିପାଦିତ କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଅଧିକାଂଶ ଚରିତ୍ର ଆଦର୍ଶବାଦୀ ହୋଇପଡ଼ିଛନ୍ତି । ‘ସେଓଜୀ’ ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ରାଜପୁତ ବଂଶର ଶୌର୍ଯ୍ୟ, ବୀର୍ଯ୍ୟ ଏବଂ ଆଦର୍ଶ ରୂପ ନେଇଛି ।

ନାଟକରେ ସରଳ କଥିତ ଭାଷା ସହିତ ସାହିତ୍ୟିକ ଭାଷାର ସନ୍ମିଶ୍ରଣ ଘଟିଛି । ସଂଳାପ ସ୍ଥାନେ ସ୍ଥାନେ ଆଦର୍ଶବାଦୀ ବା ତତ୍ତ୍ବଗର୍ଭିତ ହୋଇପଡ଼ିଥିଲେ ହେଁ ଶେଷପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନିଜର ଗୀତିଧର୍ମତାକୁ ବଜାୟ ରଖିପାରିଛି । ଲାଖା ମୁହଁରେ, ନାଟ୍ୟକାର ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାରର ଭାଷା ଏବଂ ତାର କନ୍ୟା ମୀରା ମୁହଁରେ ଆଉ ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାରର ଭାଷା ନେବା ଦ୍ବାରା ନାଟକୀୟତା ବାଧାପ୍ରାପ୍ତ ହୋଇଛି । ଲାଖା ପାହାଡ଼ୀ ସଂପ୍ରଦାୟର ହେଲେ ମଧ୍ୟ ତା’ ମୁହଁରେ ଯେଉଁ ସଂଳାପ ଦିଆଯାଇଛି, ତାହା ପାହାଡ଼ୀ ବା ଆଦିବାସୀ ସଂପ୍ରଦାୟର ନୁହେଁ । ହିନ୍ଦୀ ଓ ସମ୍ବଲପୁରୀ ଭାଷାର ମିଶ୍ରିତ ରୂପ ହିଁ ଏହି ସଂଳାପ । ଅବଶ୍ୟ ସେଓଜୀ ଏବଂ ଚଞ୍ଚଳାର ସଂଳାପ ବେଶ୍ ଉଦ୍ବୀମତା ରକ୍ଷାକରି ପାରିଛି ।

‘ସେଓଜୀ’ ସାହିତ୍ୟିକ ନାଟକ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ଅନ୍ତଃସ୍ଥଳରେ ଏକ ପ୍ରକାର ରୋମାଞ୍ଚିକ ଚେତନା ନିନାଦିତ । ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ଏହି ରୋମାଞ୍ଚିକ ଭାବର ଧାରା ଖରସ୍ତୋତା ନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଗତିହୀନ ନୁହେଁ । ଚଞ୍ଚଳା ଓ ମୀରାକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ଏହି ଚେତନା ରୂପ ନେଇଛି । ସୈତରାମ ପ୍ରତି ମୀରାର ଯେଉଁ ଦୁର୍ବଳତା ରହିଛି ଏବଂ ସେଓଜୀ ପ୍ରତି ଚଞ୍ଚଳାର ଯେଉଁ ଆକର୍ଷଣ ରହିଛି, ସେଥିରେ କୌଣସି ପ୍ରକାର ଆବିଳତା ନାହିଁ । ଉଭୟଙ୍କର ପ୍ରେମ ଯେମିତିକି ବିଶ୍ବନିୟନ୍ତାଙ୍କର ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ଆଶୀର୍ବାଦ । ନାଟକରେ ବ୍ୟବହୃତ ଚେରଟି ସଂଗୀତ ମଧ୍ୟରୁ ଅଧିକାଂଶ ସଂଗୀତର ମୂର୍ଚ୍ଛନା ଆବେଗ ପ୍ରଣୋଦିତ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ସଂଗୀତ ମଧ୍ୟରେ ଯେପରି ଗୋଟାଏ ପ୍ରକାର ମନ୍ଦ୍ରମଧୁର ପ୍ରେମର ଫଳଗୁ ପ୍ରବାହିତ ।

‘ସେଓଜୀ’ ନାଟକରେ ଦ୍ବୟ ମୁଖ୍ୟଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ରାଜା ସୋଲାଙ୍କିଙ୍କର ଆଡ଼ବାୟା ନୀତି ବା ଚୂଟିପୂର୍ଣ୍ଣ ଶାସନ ପଦ୍ଧତି ସେଓଜୀ, ସୈତରାମ ଏବଂ ଶିବରାମଙ୍କୁ ଏକ ଦ୍ବୟର ପରିଧି ଭିତରକୁ ଟାଣି ନେଇଛି । ଉଭୟ ରାଜକୁମାରଙ୍କର ଆଶ୍ରୟ ଗ୍ରହଣରେ ଦୁର୍ଜୟର ମାନସିକ ଦ୍ବୟ ଦେଖାଦେଇଛି । ସେଓଜୀ ଏବଂ ସୈତରାମ ଯେତେବେଳେ ପରସ୍ପରର ବିରୁଦ୍ଧରେ ଯୁଦ୍ଧରେ ବ୍ୟାପୃତ ହୋଇଛନ୍ତି, ସେତେବେଳେ ସେମାନଙ୍କର ମାନସିକ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ବୟ ସ୍ବାଭାବିକ ରୂପ ନେଇଛି । ନାଟକରେ ଆକସ୍ମିକ ଘଟଣାର ପରିବର୍ତ୍ତନ କେବଳ ନାଟକୀୟତା ସୃଷ୍ଟି କରିନାହିଁ । ପରନ୍ତୁ ଉକ୍ତ ସୃଷ୍ଟିରେ ବେଶ୍ ସହାୟତା କରିଛି । ନାଟକର ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ଭାଗରେ ଯେଭଳି ଭାବରେ ଯୁଦ୍ଧର ଅବତାରଣା କରାଯାଇଛି,

ସେଥିରୁ ପରିଶେଷରେ ନାଟକର ଅନ୍ତିମ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ଯେ ମିଳନାନ୍ତକ ହେବ, ଏହା ଦର୍ଶକ ସ୍ବପ୍ନରେ ସୁଦ୍ଧା କଳ୍ପନା କରିପାରେନା । ଏହା ହିଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ନାଟକର ଚରମ ସାଫଲ୍ୟ ।

‘ସେଓଜୀ’ ନାଟକର ରଚନାକାଳ ୧୯୧୮ ଅର୍ଥାତ୍ ପ୍ରଥମ ବିଶ୍ବଯୁଦ୍ଧ ସମୟର । ୧୯୧୪ ରୁ ୧୯୧୯ ମଧ୍ୟରେ ସଂଘଟିତ ହୋଇଥିବା ବିଶ୍ବଯୁଦ୍ଧର ପ୍ରଭାବ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଉପରେ ପଡ଼ିଛି । ବିଶ୍ବଯୁଦ୍ଧର ଭୟାବହତାରେ ଆତୁର ହୋଇ ଜନ ସମାଜ ଶାନ୍ତିର ଅନ୍ୱେଷଣ କରିଛି । ତେଣୁ ନାଟକରେ ଲାଖା, ମାରା, ଚଞ୍ଚଳା ଶାନ୍ତିପ୍ରତିଷ୍ଠା ପାଇଁ ଆଗେଇ ଆସିଛନ୍ତି । ଏହି ବିଶ୍ବଚେତନା ରୂପ ନେଇଛି ମାରାର ଭାଷାରେ - ‘ମହାରାଜ ! ସମସ୍ତେ କି ଆମର ଭାଇ ନୁହଁନ୍ତି- ସମସ୍ତେ କି ଆମର ବନ୍ଧୁ ନୁହଁନ୍ତି ?- ବନ୍ଧୁର ରକ୍ତ- ଭାଇର ଶବଦାହ କିଏ ଦେଖିବାକୁ ଚାହେଁ, ମହାରାଜ- କାହାର ସହ୍ୟ ହେବ, ମହାରାଜ ?’ ପରିଶେଷରେ ସତ୍ୟଶାନ୍ତି, ଅହିଂସାର ବିଜୟ ଘଟିଛି । ଲାଖା ଏବଂ ସୋଲାକି ପରସ୍ପର ବନ୍ଧୁତ୍ବ ସୂତ୍ରରେ ଆବଦ୍ଧ ହୋଇଛନ୍ତି ।

ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ମହାତ୍ମାଗାନ୍ଧୀଙ୍କ ପ୍ରଭାବ ପଡ଼ିଛି । ମହାତ୍ମାଙ୍କର ଅସ୍ପୃଶ୍ୟତା ବିରୋଧୀ ଆନ୍ଦୋଳନକୁ ସମର୍ଥନ କରି ନାଟ୍ୟକାର ଆଦିବାସୀ ସଂସ୍କୃତି ସହିତ ସଭ୍ୟ ସଂସ୍କୃତିର ମିଳନ ଘଟାଇଛନ୍ତି । ଜାତି ଧର୍ମ ନିର୍ବିଶେଷରେ ଏକ ବୃହତ୍ତର ସମାଜ ଗଠନର ସ୍ବପ୍ନ ଦେଖିଛନ୍ତି । ରାଜପୁତ ଶକ୍ତି ସହିତ ଆଦିବାସୀ ସଂପ୍ରଦାୟର ବୈବାହିକ ବଂଧନ ସୃଷ୍ଟି ହେବା ଦ୍ବାରା ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କର ମହତ୍ତର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟର ସିଦ୍ଧି ହୋଇଛି । ଏହା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଅବାସ୍ତବ ମନେ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏଥିରୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ମହାନ ଆଦର୍ଶବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣର ପରିଚୟ ମିଳେ ।

ପାଞ୍ଚଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ଏହି ମିଳନାନ୍ତକ ନାଟକଟିର ଅପୂର୍ବ ସଫଳତା ହିଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ସ୍ବପ୍ନଦିହାସିକ ନାଟକ ରଚନା କରିବା ପାଇଁ ପ୍ରେରଣା ଯୋଗାଇଛି । ଯୁଦ୍ଧ ବିଦ୍ୱେଷୀ ଆଦର୍ଶବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଏହି ନାଟକରୁ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ସଚେତନତା ସହିତ ଏକ ଉତ୍କଳ ମାନବୀୟ ଜୀବନବୋଧର ପରିଚୟ ମିଳେ । ବାସ୍ତବରେ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ, ବିଂଶ ଶତକର ଅଶାନ୍ତି ଏବଂ ଯୁଦ୍ଧର ଭୟାବହତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ‘ସେଓଜୀ’ ନାଟକ ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କର ଏକ ପ୍ରବଳ ପ୍ରତିବାଦ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟକିଛି ନୁହେଁ ।

କଳାପାହାଡ଼

(୧୯୨୨)

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ସର୍ବଶ୍ରେଷ୍ଠ ଐତିହାସିକ ନାଟକ ୧୯୨୨ରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ଏହା ଯେହେତୁ କେତେଜଣ ଓଡ଼ିଆ ଯୁବକଙ୍କ ଦ୍ୱାରା କଳିକତାର ଷ୍ଟାର ଥିଏଟରରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା (୧୦୦), ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହାର ରଚନାକାଳକୁ ୧୯୨୦ ବା ତତ୍ପୂର୍ବର ବୋଲି ଧରାଯାଇପାରେ । ‘କଳାପାହାଡ଼’ ନାଟକ ଅନୁପୂର୍ଣ୍ଣ ‘ଏ’ ଗ୍ରୁପ୍ ଏବଂ ଆର୍ଟଥିଏଟର ଦ୍ୱାରା ବହୁବାର ଅଭିନୀତ ହୋଇଛି ।

ଯେତେବେଳେ ଗୋଟାଏ ଜାତି ପରାଧୀନ, ଜନତା ହୀନବୀର୍ଯ୍ୟ, ଦେଶ ଖଣ୍ଡବିଖଣ୍ଡିତ, ଠିକ୍ ସେତିକିବେଳେ ଜାତୀୟ ଜାଗରଣ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଉତ୍କଳ ଇତିହାସର ଏକ ଗୌରବୋଜ୍ଜ୍ୱଳ ଅଧ୍ୟାୟକୁ ନେଇ ରଚନା କରନ୍ତି ଐତିହାସିକ ନାଟକ ‘କଳାପାହାଡ଼’ ବା ‘ମୁକୁନ୍ଦଦେବ’ । କିମ୍ବଦନ୍ତୀ, ଇତିହାସ ଏବଂ କଳ୍ପନା-ତିନୋଟିର ସମ୍ମିଶ୍ରଣରେ ଗଢ଼ିଉଠିଛି ନାଟକ ‘କଳାପାହାଡ଼’ । ‘କଳାପାହାଡ଼’ ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାର କାହାଣୀର ଦୁଇଟି ଧାରାକୁ ଗୋଟିଏ ଲକ୍ଷ୍ୟରେ ପହଞ୍ଚାଇବାକୁ ପ୍ରାଣପଣେ ଚେଷ୍ଟାକରିଛନ୍ତି । ପ୍ରଥମଟିରେ କଳାପାହାଡ଼ର ହିନ୍ଦୁ ହେବାଲାଗି ବ୍ୟାକୁଳତା ଏବଂ ପୁରୀର ବ୍ରାହ୍ମଣମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ତାର ନିବେଦନ ପ୍ରତ୍ୟାଖ୍ୟାତ ହେବାପରେ ହିନ୍ଦୁବିଦ୍ୱେଷୀ ରୂପଧାରଣ କରି ଧର୍ମ ସଂସ୍କୃତି ମନ୍ଦିର ଓ ମୂର୍ତ୍ତିକୁ ଧ୍ୱଂସ କରିବା ତା’ର ସଂକଳ୍ପ ବର୍ଣ୍ଣିତ । ଦ୍ୱିତୀୟ ଧାରାରେ ଉତ୍କଳର ସ୍ୱାଧୀନତା ପାଇଁ ମୁକୁନ୍ଦଦେବଙ୍କର ପ୍ରାଣପାତ ଘଟଣାଟି ବର୍ଣ୍ଣିତ । ନାଟକର ଦୁଇଟି ପରସ୍ପର ବିରୋଧୀ ପ୍ରକୃତିର ସଂଘର୍ଷକୁ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ପ୍ରଥମରେ ହିନ୍ଦୁ ହେବା ପାଇଁ କଳାପାହାଡ଼ର ଚରମ ବ୍ୟାକୁଳତା ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟରେ ତାର ପ୍ରତିଶୋଧ ପରାୟଣ ମନୋଭାବର ଦୃଢ଼ ଅଶ୍ୱିନୀ ସୁନ୍ଦର ଭାବେ ଚିତ୍ରିତ କରିଛନ୍ତି ।

ଇତିହାସର ସାମାନ୍ୟତମ ସତ୍ୟ ଉପରେ ନାଟକଟି ପରିକଳ୍ପିତ । କଳାପାହାଡ଼ର ଓଡ଼ିଶା ଆକ୍ରମଣ ବିଷୟ ନେଇ ମାଦଳାପାଣ୍ଡି ଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ବିଭିନ୍ନ ଇତିହାସରେ ଅନେକ ତଥ୍ୟ ଉଲ୍ଲେଖ ଥିବାର ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ । ଡଃ ସୁଶୀଳ ଚନ୍ଦ୍ର ଦେ History versus legends ପ୍ରବନ୍ଧରେ ମତ ଦେବାକୁ ଯାଇ କହନ୍ତି “ It is about kalapahara, the general of sulaiman kararani, the sultan of bengal. The expedition against Gajapati Mukunda Deva of Orissa in 1568 A.D. was led by kalapahara. After the conquest of orissa he is said to have systematically mutilated the images in the temples of orissa just to take revenge on the Brahmins of Puri who had insulted him.” । ୧୦୧ । ଐତିହାସିକ ପ୍ରଭାତ ମୁଖାର୍ଜୀଙ୍କ ପୁସ୍ତକରୁ । ୧୦୨ । ଜଣାଯାଏ ଯେ ଜଗନ୍ନାଥ ମନ୍ଦିର ଆକ୍ରମଣ କରିଥିବା ସମସ୍ତ ମୁସଲମାନ ଆକ୍ରମଣକାରୀଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ କଳାପାହାଡ଼ ଥିଲା ସବୁଠୁ ଦୁର୍ଭିକ୍ଷ ଏବଂ ପ୍ରତିହିଂସା

ପରାୟଣ । ବଙ୍ଗର ସୁଲତାନ ମୁସଲମାନ କରାନାଙ୍କ ଅଧିନରେ କାର୍ଯ୍ୟ କରୁଥିବା ବେଳେ ସୁଲତାନଙ୍କ କନ୍ୟା ଦୁଲାରାର ପ୍ରେମରେ ପଡ଼ିଥିଲା ଏବଂ ତାକୁ ବିବାହ କରିବାକୁ ପ୍ରତିଶ୍ରୁତି ବନ୍ଧ ହୋଇଥିଲା । ଦୁଇଟି ସ୍ତ୍ରୀଙ୍କ ସହିତ ହିନ୍ଦୁ ଭାବରେ ରହିବା ପାଇଁ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ସଂସ୍କାର କରିବା ପାଇଁ ସେ ଜଗନ୍ନାଥ ମନ୍ଦିରକୁ ଯାଇଥିଲା । ମାତ୍ର ସେଠାରୁ ସେ ନିର୍ଯ୍ୟାତାତ, ଅପମାନିତ ହୋଇ ଫେରିଲା ପରେ ଓଡ଼ିଶା ଆକ୍ରମଣ କରି ହିନ୍ଦୁଧର୍ମ ତଥା ହିନ୍ଦୁର ମନ୍ଦିର ଉପରେ ପ୍ରତିଶୋଧ ନେଇଥିଲା । ଏସବୁକୁ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଶ୍ରୀ ମୁଖାର୍ଜୀଙ୍କର ସନ୍ଦେହ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ଦୂରୀଭୂତ ହୋଇପାରିନାହିଁ । ହଷ୍ଟରଙ୍କ ଓଡ଼ିଶା ଇତିହାସରୁ ଜଣାଯାଏ । ୧୦୩ । ଆଫଗାନ କଳାପାହାଡ଼ର ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଆକ୍ରମଣରେ କେବଳ ମନ୍ଦିର ଏବଂ ମୂର୍ତ୍ତିର ବିଲୋପ ସାଧନ ହୋଇନଥିଲା । ପରନ୍ତୁ ଓଡ଼ିଶାର ଶେଷ ସ୍ବାଧୀନ ଗଜପତି ବଂଶର ଅବସାନ ସାଥରେ ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କୁ ଚିଲିକା ଭିତରେ ଆମ୍ବଗୋପନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥିଲା । ମାଦଳାପାଞ୍ଜିରୁ କଳାପାହାଡ଼ର ଏହି ଧ୍ବଂସାବଶେଷର ଚିତ୍ର ବେଶ୍ ଭାବରେ ମିଳେ । ୧୦୪ ।

‘କଳାପାହାଡ଼’ ନାଟକରେ କଳାପାହାଡ଼ ଚରିତ୍ର ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଏକ ସାରସ୍ୱତ ସୃଷ୍ଟି । ଇତିହାସର କଳାପାହାଡ଼ ରୁକ୍ଷ, ପ୍ରତିହିଂସାପରାୟଣ ଥିଲା ବେଳେ ନାଟକର କଳାପାହାଡ଼ ମାନବିକ ଗୁଣାବଳୀର ଏକ ମୂର୍ତ୍ତିମତ୍ତ ଆଧାର । ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ କଳାପାହାଡ଼ କଠୋର ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ନାଟକର ଅନ୍ତିମ ପର୍ଯ୍ୟାୟକୁ ଅନୁତାପରେ ଦଗ୍ଧ ହୋଇଛି । କଳାପାହାଡ଼ ଭିତରେ ଉଭୟବିଧ ପ୍ରକୃତିର ସର୍ଜନା ହିଁ ନାଟକଟିକୁ ଚରମ ସାଫଲ୍ୟ ଆଣି ଦେଇଛି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ କଳାପାହାଡ଼ରେ ଆଦର୍ଶର ଛାପ ଅଧିକ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଜାତୀୟତାବ ମୁକୁନ୍ଦଦେବ ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ପୁଟିଉଠିଛି । ଓଡ଼ିଆ ଜାତିର ଟେକ ରଖିବାକୁ, ନାଟ୍ୟକାର ସତେ ଯେମିତି ମୁକୁନ୍ଦ ଚରିତ୍ରର ସୃଷ୍ଟିକରିଛନ୍ତି । ଶିଶୁ ମନାଇଙ୍କ କର୍ତ୍ତୃକ ମୁକୁନ୍ଦଦେବଙ୍କର ଗୁପ୍ତହତ୍ୟା ନାଟକରେ କରୁଣ ରସର ସଞ୍ଚାର କରିଛି । ଏହା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଅନୈତିହାସିକ । କାରଣ ମୁକୁନ୍ଦଦେବ ଗୋହିରୀଟିକିରା ଯୁଦ୍ଧରେ ନିହତ ହୋଇଥିଲେ । କିମ୍ବଦନ୍ତୀରୁ ଜଣାଯାଏ ଯେ ମୁକୁନ୍ଦଦେବଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ ପରେ ପରେ ତାଙ୍କ ରାଣୀ ପୁଷ୍ପରିଣୀରେ ଆତ୍ମହତ୍ୟା କରିଥିଲେ । ମାତ୍ର ନାଟକରେ ପ୍ରଥମେ ରାଣୀ ଓ ପରେ ମୁକୁନ୍ଦଦେବ ମୃତ୍ୟୁବରଣ କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାର ମୁକୁନ୍ଦ ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ସ୍ୱଦେଶ ପ୍ରୀତି, ବନ୍ଧୁତ୍ୱର ଚରମ ପରୀକ୍ଷା ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଛନ୍ତି । ଇତିହାସର ମୁକୁନ୍ଦଦେବ କୂଟଚକ୍ରାନ୍ତକାରୀ ତଥା ରାଜନୀତିରେ ଧୂରୀଣ ରୂପେ ଚିତ୍ରିତ ହୋଇଥିବା ବେଳେ ନାଟକରେ ସେ ଶାନ୍ତସ୍ଥିର ଏବଂ ବନ୍ଧୁବତ୍ସଳ ଚରିତ୍ର । ଉକ୍ତ ଚରିତ୍ରକୁ ଡ. ଦାସ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର Positive Good man ଧରଣର ଚରିତ୍ର ସହିତ ତୁଳନା କରିଛନ୍ତି । ୧୦୫ । ପ୍ରଥମରୁ ରାଣୀ ଚରିତ୍ର ସ୍ୱଭାବ ସୁନ୍ଦର ହୋଇଥିବା ବେଳେ ଶେଷଭାଗକୁ ଏହି ଚରିତ୍ରର ଅଧୋଗତି ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ରାଣୀଙ୍କୁ ଏକ ରଣୋନ୍ମତ୍ତା ବୀରା ରମଣୀ ଭାବରେ ଚିତ୍ରଣ

କରି ପର ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ତାଙ୍କର ଭୀଷଣତା ଭାବରେ ପୁଷ୍ପରିଣାରେ ଆତ୍ମହତ୍ୟା କରାଇବାଟା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଅବାସ୍ତବ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଅବଶ୍ୟ ଏଠାରେ ସେ କିମ୍ବଦନ୍ତୀକୁ ଅନୁସରଣ କରିଛନ୍ତି । ନାଟକରେ ତିଳୋତ୍ତମା ଓ ଦୁର୍ଲିଆ ଦୁଇଟି ନାରୀଚରିତ୍ର ପ୍ରଧାନ ସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କରିଥିଲେ ହେଁ ତିଳୋତ୍ତମାର ଭୂମିକା ନାଟକ ପାଇଁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଏହି ଚରିତ୍ରଟି ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ କାଳ୍ପନିକ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ତାକୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ନାଟକର ପରିକଳ୍ପନା ଅସମ୍ଭବ । ମନେହୁଏ କଳାପାହାଡ଼ର ନୈତିକ ଅଧୋପତନ ବିପକ୍ଷରେ ଏହି ଚରିତ୍ର ଯେମିତି ଏକ ନୀରବ ପ୍ରତିବାଦ । ଇତିହାସର କୁଳିଖାଁକୁ ନାଟ୍ୟକାର କଟକ୍ଷୁଣ୍ଠାରେ ପରିଣତ କରିଛନ୍ତି । କୋନି ସାମନ୍ତ ସିଂହାର ଏବଂ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ଭଞ୍ଜ ଉଭୟ ଐତିହାସିକ ଚରିତ୍ର ନାଟକରେ ମ୍ଳାନ ପଡ଼ିଯାଇଛନ୍ତି । ଇତିହାସରେ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ଭଞ୍ଜ ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଚରିତ୍ର ହେଲେ ହେଁ ନାଟକରେ ତାଙ୍କର ଭୂମିକା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣଗୌଣ । ଆକବର, ବୀରବଲ, ମାନସିଂହ, ସୁଲେମାନ ପ୍ରଭୃତି ଐତିହାସିକ ଚରିତ୍ର କାର୍ଯ୍ୟ ବ୍ୟପଦେଶରେ ସ୍ମରଣିତ ।

ଗୋଦାବରୀଶଙ୍କ ‘ମୁକୁନ୍ଦଦେବ’ ଠାରୁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ‘କଳାପାହାଡ଼’ କୌଣସି ଗୁଣରେ ଉନ୍ନତ ନୁହେଁ । ଅବଶ୍ୟ ଏହା ସ୍ୱାକାର୍ଯ୍ୟ ଯେ ଗୋଦାବରୀଶଙ୍କ ନାଟକର ମଞ୍ଚତୁଟି ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକରେ ପରିତ୍ୟକ୍ତ ହୁଏ ନାହିଁ । ଗୋଦାବରୀଶ ମୁକୁନ୍ଦଦେବ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଥିଲା ବେଳେ ଅଶ୍ୱିନୀ କଳାପାହାଡ଼ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି । ପାଞ୍ଚ ଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକଟି ଏକ ଚରିତ୍ର ବହୁଳ ନାଟକରେ ପରିଣତ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ନାଟ୍ୟକାର ଚାରିତ୍ରିକ ସ୍ୱାଭାବିକତାକୁ ଅକ୍ଷୁଣ୍ଣ ରଖିଛନ୍ତି । ନାଟକଟି ବୀର ରସାତ୍ମକ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ କରୁଣ, ଭୟାନକ, ବୀଭତ୍ସ ପ୍ରଭୃତି ରସ ଅଙ୍ଗାରସ ଭାବରେ ସ୍ଥାନ ଲାଭକରିଛନ୍ତି । ପାଞ୍ଚଟି ସଙ୍ଗୀତର ସତର୍କ ବିନିଯୋଗ ନାଟକର ଭାବମୂର୍ତ୍ତିକୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଛି । କଳାପାହାଡ଼ ଚରିତ୍ରର ମାନସିକ ଦୃଢ଼ ହିଁ ନାଟକର ପ୍ରାଣକୁ ଆବେଗମୟ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଛି । ଅନ୍ତର୍ଦ୍ଧର ତାକୁ ଜ୍ୱଳନ ଭିତରେ ‘କଳାପାହାଡ଼’ ନାଟକ ଏକ ସାର୍ଥକ କଳାକୃତିରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ମୁକୁନ୍ଦଦେବ ସୁଲେମାନଙ୍କର ଯୁଦ୍ଧ, ଯୁଦ୍ଧରେ ଗୋଲାପର ମୁକୁନ୍ଦଦେବଙ୍କୁ ବୀରମାର ଅସ୍ତ୍ର ସାହାଯ୍ୟ, ଛଦ୍ମବେଶରେ ଅବଦୁଲାର ସରାୟ ଯୋଗାଣ, ମୁସଲମାନ ଘରେ କଳାପାହାଡ଼ ପାଖରେ ଗୋଲାପର ହିନ୍ଦୁ ଭାବରେ କାଳ ଉଦ୍‌ଯାପନ, ଯୁଦ୍ଧକ୍ଷେତ୍ରରେ ରହମତ୍ ଏବଂ କତଲୁ ତାରାଘାତରେ ମୃତ୍ୟୁବରଣ କରିବା, ରାଣୀଙ୍କର ମୁସଲମାନ ସୈନ୍ୟମାନଙ୍କୁ ଖାଦ୍ୟଜଳ ଯୋଗାଣ, ରାମଚନ୍ଦ୍ର ଦେବଙ୍କର ଛନ୍ଦ୍ ମଞ୍ଚକ ଘେନି ରାଣୀଙ୍କର ପ୍ରବେଶ, ମୁକୁନ୍ଦ ଦେବଙ୍କର ଛନ୍ଦ୍ ମଞ୍ଚକ ଘେନି ଶିଖ୍‌ମନାଭର ପ୍ରବେଶ, ରାଣୀଙ୍କର ପୁଷ୍ପରିଣାରେ ଆତ୍ମହତ୍ୟା କରିବା ଇତ୍ୟାଦି ଅବାସ୍ତବ ମନେହୁଏ ।

‘କଳାପାହାଡ଼’ର ଭାଷା ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର । ଓଢ଼ିଶୀର ସମନ୍ୱିତ ଶୈଳୀର ବିକାଶ ଘଟିଛି ନାଟକରେ । ବଂଶୀର ଭାଷାର ପ୍ରଭାବ ନାଟକ ଉପରେ ଅବ୍ୟାହତ ରହିଛି । ସ୍ଥାନ

ବିଶେଷରେ ନାଟ୍ୟକାର ନିଜ ମନରୁ କେତେକ ଶବ୍ଦର ପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି । ମୁକୁନ୍ଦଦେବ ଏବଂ ତାଙ୍କ ରାଣୀଙ୍କର ସଂଳାପ ଭିତରେ ଦେଶପ୍ରେମର ସ୍ୱର ଅନୁରଣିତ । ସାହିତ୍ୟିକ ଭାଷା ସହିତ ସାଧାରଣ କଥା ଭାଷାକୁ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାର ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ‘କଳାପାହାଡ଼’ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନାରୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ମୁକ୍ତ ନୁହେଁ । ନାନ୍ଦୀ, ପ୍ରସାବନା ଇତ୍ୟାଦି ଉକ୍ତ ନାଟକରୁ ବାଦ୍ ପଡ଼ିଛି । ଓଡ଼ିଶା ଇତିହାସର ଏକ କରୁଣ ଅଧ୍ୟାୟକୁ ରୂପ ଦେଲାବେଳେ ଅଶ୍ୱିନୀ ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ଦର୍ଶନ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଛନ୍ତି । ଏହି ବିଶ୍ୱବିଖ୍ୟାତ ସ୍ତ୍ରୀଙ୍କୁ ଅନୁସରଣ କରି ଅଶ୍ୱିନୀ ତାଙ୍କ ନାଟକର ସ୍ୱର ଗ୍ରାଜିକ୍ କରିଛନ୍ତି । ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ନାଟକର ଅନୁସରଣରେ ନାଟ୍ୟକାର ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ଗୁପ୍ତହତ୍ୟା, ଷଡ଼ଯନ୍ତ୍ର ଓ ବିଶ୍ୱାସଘାତକତା ଇତ୍ୟାଦିକୁ ରୂପ ଦେଇଛନ୍ତି । ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ମାକ୍ବେଥ୍ ଯେପରି ରାଜା ଡାନକାନଙ୍କୁ ହତ୍ୟା କରିବା ପୂର୍ବରୁ ଶୂନ୍ୟରେ ଏକ ରକ୍ତମଖା କୃପାଣ ଦେଖିବାକୁ ପାଇଥିଲେ, କଳାପାହାଡ଼ ମଧ୍ୟ ସେହିପରି ମୁକୁନ୍ଦଦେବଙ୍କର ଛିନ୍ନମଣ୍ଡଳ ଭିତରେ ମୃତ୍ୟୁର କରାଳ ବିଭୀଷିକାକୁ ଦେଖିବାକୁ ପାଇଛି । ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ଦୁଷ୍ଟ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ଯେପରି ଦୈବାଦୁର୍ବିପାକରେ ମୃତ୍ୟୁର ଶିକାର ହୋଇଥାନ୍ତି । କଳାପାହାଡ଼ରେ କତଲୁ ଏବଂ ରହମତ୍ ମଧ୍ୟ ସେହିପରି ଶିକାରୀର ତୀରରେ ନିହତ ହୋଇଛନ୍ତି । ‘ଅଥେଲୋ’ରେ ଟକଶିଓ’ର ଲେଫ୍ଟନାଣ୍ଟ ପଦବାକୁ ପ୍ରମୋଶନ ହେବାପରେ ଉତ୍ତ୍ରିପ୍ତ ହୋଇ ଇୟାଗୋ ଯେପରି ପ୍ରକାଶ୍ୟରେ ମାଇକେଲ କେଶିଓକୁ ବନ୍ଧୁ ବୋଲି ସମର୍ଥନ କରି ପଶ୍ଚାତରେ ତାଙ୍କର ସର୍ବନାଶର ମଞ୍ଜି ବୁଣିଥିଲେ, ‘କଳାପାହାଡ଼’ ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ତାହା ହିଁ ଘଟିଛି । ଆକବରଙ୍କ ଦରବାରରେ ମୁକୁନ୍ଦଦେବଙ୍କ ପ୍ରଶଂସା କରୁଥିବାକୁ ଅସହ୍ୟ ବୋଧ ହୋଇଛି । ତେଣୁ ସମ୍ମୁଖରେ ବନ୍ଧୁତାର ଛଳନା ଦେଖେଇ ମୁକୁନ୍ଦକୁ ସାହାଯ୍ୟ କରିବାକୁ ଯାଇ କରୁଲୁ କଳାପାହାଡ଼କୁ ସାହାଯ୍ୟ କରିଛି । ଅନୁରୂପ ଭାବରେ ମଧ୍ୟ ରହମତ୍ ସେନାପତି ହୋଇ ନ ପାରିବାରୁ କଳାପାହାଡ଼ର ମୃତ୍ୟୁ ପାଇଁ ଚେଷ୍ଟିତ ରହିଛି ଏବଂ ଏଥିପାଇଁ ଅବଦୁଲ୍ଲାକୁ ନିଜର ହାତବାରୀସା ରୂପେ ବ୍ୟବହାର କରିଛି । କଳାପାହାଡ଼ରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ସମସ୍ତ ଗୁପ୍ତହତ୍ୟା, ଷଡ଼ଯନ୍ତ୍ର ଆଦି ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ନାଟକର ଅନୁକରଣରେ ସଂଘଟିତ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଏଐତିହାସିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ଭିତରେ ‘କଳାପାହାଡ଼’ ହେଉଛି ପ୍ରଥମ ଏବଂ ପ୍ରଧାନ ଗ୍ରାଜେଡ଼ି । ନାଟକର ଗ୍ରାଜିକ୍ ସ୍ୱର ଦର୍ଶକକୁ କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ଚିନ୍ତା କରିବାର ଅବସର ଦେଇଛି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ସର୍ବଶ୍ରେଷ୍ଠ ଗ୍ରାଜିକ୍ ଚରିତ୍ର ହେଉଛି କଳାପାହାଡ଼, ଯେ କି ଜୀବିତ ଅବସ୍ଥାରେ ମୃତ୍ୟୁର ତାବ୍ ଯନ୍ତ୍ରଣା ମର୍ମେ ମର୍ମେ ଅନୁଭବ କରିଛି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ‘କଳାପାହାଡ଼’ ଆଦର୍ଶ ଉପରେ ଆଧାରିତ ହେଲେ ହେଁ, ଏକ ସାର୍ଥକ ଏଐତିହାସିକ ନାଟକ; ଜାତୀୟ ଜାଗରଣର ଏକ ମାଇଲ ଖୁଣ୍ଟ । ଏଐତିହାସିକ ପ୍ରାଣସରା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଇତିହାସରେ ଏ ନାଟକର ସ୍ଥାନ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ।

ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର

(୧୯୨୨)

‘ଗୋବିନ୍ଦବିଦ୍ୟାଧର’ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଅନ୍ୟତମ ଐତିହାସିକ ନାଟକ । ୧୯୨୧ ରେ ରଚିତ ହୋଇ ନାଟକଟି ୧୯୨୨ରେ ପ୍ରକାଶ ଲାଭ କରିଛି । ଗଜପତି ପ୍ରତାପରୁଦ୍ରଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ ପରେ ପରେ ଉତ୍କଳର ସିଂହାସନକୁ ନେଇ ଯେଉଁ ଷଡ଼ଯନ୍ତ୍ର, ବିଶ୍ୱାସଘାତକତା ଏବଂ ପ୍ରତାରଣାର କଳଙ୍କିତ ଅଧାର ଆରମ୍ଭ ହେଲା, ତା’କୁ ହିଁ ଆଧାର କରି ଅଶ୍ୱିନୀ ରଚନା କରିଛନ୍ତି ନାଟକ ‘ଗୋବିନ୍ଦବିଦ୍ୟାଧର’ । ଇତିହାସରୁ କେବଳ କଂଜାଲଟି ଗ୍ରହଣ କରି ତା’ ଉପରେ କବିନାର ମେଦମାଂସ ଦେଇ ନାଟ୍ୟକାର ଏକ କମନୀୟ ସୃଷ୍ଟିରେ ରୂପାନ୍ତରିତ କରିଛନ୍ତି ।

ଓଡ଼ିଶା ଇତିହାସରେ ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର ଜଣେ କ୍ଷମତାଲୋଭୀ, ସ୍ୱାର୍ଥପର, ରାଜଦ୍ରୋହୀ ବିଶ୍ୱାସଘାତକ ରୂପେ ଚିତ୍ରିତ । ମାତ୍ର ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକରେ ସେ ବିଚାରବନ୍ତ, ଆଦର୍ଶ ସତ୍ୟସନ୍ନ ରାଜନୀତିଜ୍ଞ । ଏଠାରେ ଅଶ୍ୱିନୀ କେବଳ ଇତିହାସର ସତ୍ୟକୁ ଚିକଳାଙ୍ଗ କରିନାହାନ୍ତି, ଇତିହାସର ଧାରାକୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବଦଳାଇ ଦେଇଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାର ଭାବରେ ସେ ତାଙ୍କ ସ୍ୱାଧୀନତାର ଅପବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ବର୍ଣ୍ଣିତ କଥାବସ୍ତୁର କୌଣସି ଐତିହାସିକ ଭିତ୍ତିଭୂମି ନାହିଁ । ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧରଙ୍କ ସିଂହାସନ ଆରୋହଣ ଘଟଣାଟିକୁ ଅଶ୍ୱିନୀ ନିଜର ଆଖ୍ୟାନ ବସ୍ତୁ ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରି ମୂଳ ଐତିହାସିକ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇଛନ୍ତି । ଆଦର୍ଶର ଅନୁଧ୍ୟାବନ କରି ନାଟ୍ୟକାର ବାସ୍ତବତାକୁ ଚିକଳାଙ୍ଗ କରିଛନ୍ତି ।

ମାଦଳାପାଞ୍ଜିରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ପ୍ରତାପରୁଦ୍ରଙ୍କର ଦୁଇପୁତ୍ର ‘କାଲୁଆଦେବ’ ଏବଂ ‘କଖାରୁଆଦେବ’ଙ୍କୁ ନାଟ୍ୟକାର କଲୁୟଦେବ ଏବଂ କଥୁରୁୟଦେବ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ନାଟକରେ ଉଭୟ ରାଜପୁତ୍ର ମୃତ୍ୟୁବରଣ କରିଛନ୍ତି ଗୋବର୍ଦ୍ଧନ ଏବଂ ପଦୀ ଦ୍ୱାରା । ସିଂହାସନର ଉତ୍ତରାଧିକାରୀ କେହି ନଥିବାରୁ ପାତ୍ରମଣ୍ଡଳ ଅନୁରୋଧରେ ନିଜର ଅନିଚ୍ଛା ସତ୍ତ୍ୱେ ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର ସିଂହାସନ ଆରୋହଣ କରିଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ‘ମାଦଳାପାଞ୍ଜିରୁ ଜଣାଯାଏ ଯେ ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର କଲୁୟଦେବ ଓ କଥୁରୁୟଦେବଙ୍କ ସମେତ ପ୍ରତାପରୁଦ୍ର ଦେବଙ୍କ ବଢ଼ିଶ ସନ୍ତାନଙ୍କୁ ମାରି ସିଂହାସନ ଆରୋହଣ କରିଥିଲେ । ୧୦୬ । ଐତିହାସିକ ଜଗନ୍ନାଥ ସିଂହଙ୍କ ବିବରଣୀ ଅନୁସାରେ ପ୍ରତାପରୁଦ୍ରଙ୍କ ପୁତ୍ରମାନଙ୍କ ସମେତ ସମସ୍ତ ସମ୍ପର୍କ ମାନଙ୍କୁ ମଧ୍ୟ ହତ୍ୟା କରି ସିଂହାସନ ଆରୋହଣ କରିଥିଲେ । ୨୦ ।

ଗୋବିନ୍ଦଙ୍କର ବାଲ୍ୟ ଜୀବନ ସଂପର୍କରେ ଇତିହାସ ନୀରବ । ଐତିହାସିକ ପ୍ରଭାତ ମୁଖାର୍ଜୀଙ୍କ ମତରେ “History does not tell us about the early career of Govinda. In 1511, he makes his first appearance in the pages of history as a traitor. His treachery forced Pratap Rudra to raise the siege of

Mandaran where Sultan Hussain Shah had taken shelter, and to make peace with him. Govinda vidyadhara murdered the sons of Pratap Rudra and ascended the throne between september 1541 and september 1542." ୧୫୦୮ । ଡଃ ହରେକୃଷ୍ଣ ମହତାବ କିନ୍ତୁ ମାଦଳାପାଞ୍ଜିର ବିବରଣୀକୁ ସମର୍ଥନ କରି କହନ୍ତି- " Govinda Vidyadhara was a minister or a Bhoi and hence the dynasty he founded was known as 'Bhoi' dynasty. He was treacherous to Prataparudra during the invasion of Orissa by the Sultan of Bengal (1509 A.D) ୧୫୦୯ । ଅର୍ଥାତ୍ ଏହିହାସିକମାନଙ୍କ ବିବରଣୀ ତଥା ପ୍ରାମାଣିକ ତଥ୍ୟରୁ ଜଣାପଡ଼େ ଯେ ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର ଉତ୍କଳ ଇତିହାସର ଜନୈକ କଳଙ୍କିତ ନାୟକ ବା ବିଶ୍ୱାସଯାତକ । ମାତ୍ର ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଲେଖନୀରେ ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର ଜଣେ ଆଦର୍ଶ ଦେଶଭକ୍ତ, ଯେ କି ମୃତ୍ୟୁର ନିଗଡ଼ ବନ୍ଧନରେ ଆର ମଧ୍ୟ ଘୋଷଣା କରିପାରେ- "ଦେଶର ମଙ୍ଗଳ ହେଉ ରାଜ୍ୟର ମଙ୍ଗଳ ହେଉ- ରାଜାର ମଙ୍ଗଳ ହେଉ ।" ଇତିହାସଠାରୁ ଦୂରେଇ ଆସିଲେ ନାଟକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦେଖିଲେ ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର ଯେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଏକ ସଫଳ ସୃଷ୍ଟି, ଏଥିରେ କେହି ଦ୍ୱିମତ ହେବେ ନାହିଁ । କାରଣ ଗୋବିନ୍ଦଙ୍କ ଭଳି ନିଃସ୍ୱାର୍ଥପର ଆଦର୍ଶପୁରୁଷ କେବଳ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକ ନୁହେଁ, ଓଡ଼ିଶାର ଚକ୍ରାଳୀନ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ମଧ୍ୟ ଲୁଚିଛି ।

ହତ୍ୟା ଏବଂ ମୃତ୍ୟୁର ବିଭୀଷିକା ଭିତରେ ଗୋବିନ୍ଦ ସିଂହାସନ ଆରୋହଣ କରିଛନ୍ତି । ସେ କୌଣସିରେ ଭାଗ ନେଇ ନଥିଲେ ହେଁ ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ହତ୍ୟା ଯେପରି ତାଙ୍କର ସିଂହାସନ ଆରୋହଣ ପାଇଁ ପରିକଳ୍ପିତ । କଳାପାହାଡ଼ ପରି ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ ଷଡ଼ଯନ୍ତ୍ର ଅଛି । ପ୍ରତ୍ୟେକଟି କାର୍ଯ୍ୟର ପଶ୍ଚାତ୍ ଭାଗରେ ରହିଛନ୍ତି ଗୋବିନ୍ଦଙ୍କର ପତ୍ନୀ ଜଗଦମ୍ବା ଏବଂ ଶାଳକ ଗୋବର୍ଦ୍ଧନ । ଜଗଦମ୍ବାଙ୍କ ବୁଦ୍ଧିରେ ପରିଚାଳିତ ହୋଇ ଗୋବର୍ଦ୍ଧନ ଉଭୟ ରାଜପୁତ୍ରଙ୍କର ମୃତ୍ୟୁକୁ ଡାକିଆଣିଛି । ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କର 'ମାକବେଥ୍' ନାଟକର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ପ୍ରଭାବ ପଡ଼ିଛି । ମାକବେଥ୍‌ଙ୍କର ସିଂହାସନ ଆରୋହଣ ନେଇ ଲେଡ଼ି ମାକବେଥ୍ ଯେପରି ଆଶା କରିଛନ୍ତି ଏବଂ ସେ ଆଶା ପୂରଣ ପାଇଁ ସେ ଯେପରି ସମସ୍ତ ପ୍ରକାର କୁଟଚକ୍ରାନ୍ତ ପାଇଁ ଆଗେଇ ଆସିଛନ୍ତି । ଏଠାରେ ଜଗଦମ୍ବା ସେହି ଆସନ ନେଇଛନ୍ତି । ଗୋବିନ୍ଦଙ୍କର ସିଂହାସନ ଆରୋହଣ ନେଇ ସବୁଠୁଁ ବେଶାବ୍ୟସ୍ତ ସେ । ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ମାକବେଥ୍ ଯେପରି ବିଚାରବନ୍ତ, ଦୟାର୍ତ୍ତୁତାବେ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଅନ୍ତି, ଗୋବିନ୍ଦ ମଧ୍ୟ ତଦନୁରୂପ ନାଟକର ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରତିଭାତ ହୋଇଛନ୍ତି । ପରବର୍ତ୍ତୀ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଭବିଷ୍ୟତବାଣୀ ଉପରେ ଭରସା ରଖି ମାକବେଥ୍ ଯେପରି ଗୋଟିଏ ପରେ ଗୋଟିଏ ହତ୍ୟା କରି ଚାଲିଛି (ପ୍ରଥମେ ଡନକାନଙ୍କୁ, ପରେ ତାଙ୍କର ପ୍ରିୟ ବଂଧୁ ବାଙ୍କୋଙ୍କୁ ଏବଂ ଶେଷରେ ଫାଇଫର ସାମନ୍ତ ମାକଡ଼ାଫଙ୍କ ପତ୍ନୀ ଏବଂ ସନ୍ତାନ ସନ୍ତତିଙ୍କୁ), ଏଠାରେ ଜଗଦମ୍ବାର ବୁଦ୍ଧିରେ ମଧ୍ୟ ସମସ୍ତ ହତ୍ୟା ପରିକଳ୍ପିତ । 'ମାକବେଥ୍'ର ଲେଡ଼ି ମାକବେଥ୍

ଭଳି ଜଗଦମ୍ଭା ମଧ୍ୟ ଭାଷଣ ଖଳ ପ୍ରକୃତିର ଏବଂ କ୍ଷମତା ଲିପିସ୍ତ । ମ୍ୟାକ୍‌ବେଥ୍‌ରେ ତାର ଉଚ୍ଚଆକାଂକ୍ଷାକୁ ଚରିତାର୍ଥ କରିଥିଲା ତାକିନୀତୃୟଙ୍କର ଭବିଷ୍ୟତ ବାଣୀ, ମାତ୍ର ଏଠାରେ ଜଗଦମ୍ଭାଙ୍କର ଆଶାକୁ ପୂର୍ଣ୍ଣତା ପଥରେ ଆଗେଇ ନେଇଛି ଜ୍ୟୋତିଷର ବାଣୀ । ଅବଶ୍ୟ ଉଭୟ ନାଟକର ପରିଣତି ଭିନ୍ନ ଆକାର ଧାରଣ କରିଛି ।

ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଲେଖନୀରେ ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର ସର୍ବଗୁଣ ସମନ୍ୱିତ ଏକ ଅଭୁତ ଚରିତ୍ର । ଅତିଶୟ ଆଦର୍ଶବାଦର ପଦ୍ମାନୁସରଣ କରି ନାଟ୍ୟକାର ‘ଗୋବିନ୍ଦ’କୁ ଏକ ‘ଅତିମାନବ’ ଚରିତ୍ରରେ ପରିଣତ କରିଛନ୍ତି । ଅବଶ୍ୟ ସେ ବଂଶଲାର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ନାଟ୍ୟକାର ଦ୍ୱିଜେନ୍ଦ୍ରଲାଲ ରାୟଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଅଧିକ ପରିମାଣରେ ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଛନ୍ତି । ଦ୍ୱିଜେନ୍ଦ୍ରଲାଲଙ୍କର ପାରଂପରିକ ସଂଜ୍ଞାଠାରୁ ଦୂରେଇଯାଇ ବଂଶଳା ନାଟକକୁ ଏକ ଭିନ୍ନ ରୂପ ପ୍ରଦାନ କଲାପରି ଅଶ୍ୱିନୀ ମଧ୍ୟ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଅବିକଳ ସେଇ ରୀତିର ଅନୁସରଣ କରିଛନ୍ତି । ଦ୍ୱିଜେନ୍ଦ୍ରଲାଲଙ୍କର ଅଧିକାଂଶ ଚରିତ୍ର ଆଦର୍ଶବାଦୀ ଏବଂ ଯୁକ୍ତିନିଷ୍ଠ । ତଦନୁରୂପ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟ ରୂପ ପରିଗ୍ରହ ଲାଭ କରିଛନ୍ତି । ଅଶ୍ୱିନୀ ଗୋବିନ୍ଦ ଚରିତ୍ରକୁ ଆଦର୍ଶବାଦୀ କରିବାର ମୂଳ ପ୍ରେରଣା ଲାଭ କରିଛନ୍ତି ଡି.ଏଲ୍.ରାୟଙ୍କର ନାଟକରୁ । ସିରାଜ୍ ଚରିତ୍ର ତାଙ୍କ ମନରେ ରେଖାପାତ କରିଛି ଏବଂ ଏହି ଚରିତ୍ରର ଦେଶପ୍ରେମକୁ ଶ୍ରୀ ରାୟ ପ୍ରବାହିତ କଲାପରି ଅଶ୍ୱିନୀ ମଧ୍ୟ ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର ଭିତରେ ଦେଶବେଦ ଭାବକୁ ଖଞ୍ଜି ଦେଇଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଚାରୋଟି ଯାକ ଐତିହାସିକ ଚରିତ୍ର (ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର, କଲ୍ଲୁୟଦେବ, କଥରୁୟଦେବ, ମୁକୁନ୍ଦଦେବ) ଭିତରୁ ମୁକୁନ୍ଦ ଚରିତ୍ରଟି ଅତିଶୟ ମ୍ଳାନ ପଡ଼ିଯାଇଛି । କଲ୍ଲୁୟଦେବ ଏବଂ କଥରୁୟ ଦେବ ଉଭୟଙ୍କୁ ପ୍ରେମିକ ଭୂମିକାରେ ଅବତୀର୍ଣ୍ଣ କରାଯାଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ କୌଣସି ଗୋଟିଏ ଚରିତ୍ରର ବିକାଶ ସାଧିତ ହୋଇପାରିନି । ନାଟ୍ୟକାର ଫକୀରମୋହନଙ୍କ ଉପନ୍ୟାସ ଭିତରୁ ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ରକୁ ଆଣିଛନ୍ତି । ସେ ଦୁଇଟି ଗୋବର୍ଦ୍ଧନ ଏବଂ ଜଗଦମ୍ଭା । ଭବିଷ୍ୟତ ବାଣୀ ବା ଜ୍ୟୋତିଷର କଥା ଉପରେ ବିଶ୍ୱାସ ରଖି ଗୋବର୍ଦ୍ଧନ ହତ୍ୟାକରିଛି ରାଣୀ, ଉଭୟ ରାଜକୁମାର ଏବଂ ନିଜର ଭାଣିଜୀ କମଳାକୁ । ଶେଷରେ ନିଜେ ମଧ୍ୟ ମୃତ୍ୟୁବରଣ କରିଛି । ନାଟକରେ ଗୋବର୍ଦ୍ଧନ ଏକ ଧୂର୍ତ୍ତ ଚରିତ୍ର ରୂପେ ଦେଖାଦେଇଛି । ଯାହାର ମୂଳରେ ଅଛି ଜଗଦମ୍ଭା ।

ନାଟକରେ ସାହିତ୍ୟିକ ଭାଷା ସହିତ ଗ୍ରାମ୍ୟ ଭାଷାର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ ଘଟିଛି । ରାଜ ଦରବାରର ବ୍ୟବହୃତ ଭାଷାକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟକଲେ ଜଣାଯାଏ ତାହା ଯେମିତି ଏକ ଗାଉଁଲୀ ପରିବାରର ଭାଷା । ରାଜ ଦରବାର ଭିତରେ ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକ ଯେଭଳି ‘ଭାଇ’ ‘ଭାଇ’ ସମ୍ବୋଧନ କରି ଚାଲିଛନ୍ତି (ରାଜଭାଇ, ମନ୍ତ୍ରୀଭାଇ), ତାହା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଏକ ଭାବପ୍ରବଣତା ଛଡ଼ା ଅନ୍ୟ କିଛି ନୁହେଁ । ନାଟକରେ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ଦୟର ବିକାଶ ପାଇଁ ସୁଯୋଗ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାର ବହିର୍ଦ୍ଦୟକୁ ଆଶ୍ରୟ ଦେଇଛନ୍ତି । କ୍ଷମତା ପାଇଁ ଜଗଦମ୍ଭା ଏବଂ ଗୋବର୍ଦ୍ଧନର ମାନସିକ ଦୃଢ଼ ଚମତ୍କାର ରୂପ ନେଇଛି । ମୃତ୍ୟୁର ଗହ୍ୱର ଭିତରକୁ ଯାଇ

ମଧ୍ୟ ଅର୍ଜୁନର ଆତ୍ମରକ୍ଷା ଦର୍ଶକ ମନରେ ଉଦ୍‌ଭାସ୍ତ ଭରିଦିଏ । ଫାଶୀମଞ୍ଚରୁ ଗୋବିନ୍ଦଙ୍କର ମୁକ୍ତିପାଇବା ଭିତରେ ମଧ୍ୟ କମ୍ ଉଦ୍‌ଭାସ୍ତ ନାହିଁ । କାହାଣୀକୁ କେଉଁଠି କେତେ ପରିମାଣରେ ରଙ୍ଗ ଦେଲେ ଦର୍ଶକମାନେ ପସନ୍ଦ କରିବେ, ତାହା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଭଲ ଭାବରେ ଜଣାଥିଲା ।

ଚାରିଗୋଟି ତରୁଣ ତରୁଣୀଙ୍କର ପ୍ରେମର ରୋମାଞ୍ଚିକ୍ ପରିବେଶ ସମଗ୍ର ନାଟକକୁ ଆହ୍ୱାନ କରି ରଖିଛି । ସ୍ଥାନ ବିଶେଷରେ କଲ୍ୟାଣଦେବର ରଙ୍ଗିଲା ନିକଟରେ ପ୍ରେମଭିକ୍ଷା ସାମାନ୍ୟ ଅଶ୍ଳୀଳ ହୋଇ ପଡ଼ିଛି । ଏ ପ୍ରମାଦ ପ୍ରତି ନାଟ୍ୟକାର ଦୃଷ୍ଟି ଦେଉଥିଲେ ନାଟକଟି ଆହୁରି ଅଧିକ ସୁନ୍ଦର ହୋଇପାରିଥାନ୍ତା । ନାଟକର ଅନ୍ତିମ ଭାଗରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ଗୋବିନ୍ଦ ଚରିତ୍ର ମୁଖରେ ‘ସ୍ୱାୟତ୍ତ ଶାସନ’ ର ବର୍ଣ୍ଣନା ଦେଇଛନ୍ତି । ଦୀର୍ଘ ୨୫ ବର୍ଷ ପୂର୍ବରୁ ନାଟ୍ୟକାର ଗଣତନ୍ତ୍ରର ସ୍ୱରୂପକୁ ଦେଖିପାରିଥିବାରୁ ଧନ୍ୟବାଦର ପାତ୍ର ।

ପାଞ୍ଚଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକରେ ମାତ୍ର ଚାରିଗୋଟି ସଂଗୀତର ବ୍ୟବହାର ହୋଇଛି । ପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ ଅଶ୍ୱିନୀ ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ସଙ୍ଗୀତ ପ୍ରଯୋଜନାରେ ମିତବ୍ୟୟିତା ଅବଲମ୍ବନ କରିଛନ୍ତି । ଇତିହାସ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ‘ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର’ ଦୁର୍ବଳ ନାଟକ ହୋଇପାରେ, ମାତ୍ର କାଳ୍ପନିକ କଥାବସ୍ତୁର ସରସ ଚିତ୍ରଣ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାଟକଟି ବେଶ୍ ସଫଳତା ହାସଲ କରିଛି । ଯାତ୍ରା ନାଟକ, ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ଏବଂ ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ନାଟକ-ଏଇ ତିନିଶ୍ରେଣୀର ନାଟକର ପ୍ରଭାବ ‘ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର’ ଉପରେ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ରହିପାରିଛି । ନାଟକୀୟ ତତ୍ତ୍ୱ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଉକ୍ତ ନାଟକ ସାମାନ୍ୟ ଚୂଟିପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ଦର୍ଶକ ସମାଜକୁ ବେଶ୍ ଆମୋଦ ଦେଇପାରିଥିଲା । ନିଃସନ୍ଦେହରେ କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ସୁଖାନ୍ତ ନାଟକଠାରୁ ଦୁଃଖାନ୍ତ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ଦର୍ଶକ ଉପରେ ଅଧିକ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିପାରୁଥିଲା । ଏହା ମୂଳରେ ନିହିତ ଥିଲା ନାଟକର ସାର୍ବଜନୀନ ଆବେଦନ ।

ଉତ୍କଳଗୌରବ

(୧୯୨୭)

ନାଟକ ‘ଉତ୍କଳଗୌରବ’ ତାର କଥାବସ୍ତୁ ପାଇଁ ଇତିହାସ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥିଲେ ହେଁ କଳ୍ପନାର ଯାଦୁକରୀ ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣ ଲାଭକରି ମୂଳବୃତ୍ତଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇଛି । ଗଜପତି ପ୍ରତାପରୁଦ୍ରଙ୍କ ଦାକ୍ଷିଣାତ୍ୟ ଆକ୍ରମଣ, ବିଜୟନଗରର ରାଜା କୃଷ୍ଣଦେବ ରାୟଙ୍କ ସହିତ ଯୁଦ୍ଧ ଏବଂ ଯୁଦ୍ଧରେ ପରାଜୟ, ସନ୍ଧି ଓ ସର୍ତ୍ତ ଅନୁଯାୟୀ ପ୍ରତାପରୁଦ୍ରଙ୍କ କନ୍ୟାକୁ କୃଷ୍ଣଦେବରାୟଙ୍କର ବିବାହ ଇତ୍ୟାଦି ସହିତ କେତେକ କାଳ୍ପନିକ ବିଷୟବସ୍ତୁର ସମ୍ମିଶ୍ରଣରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଛି ନାଟକ ‘ଉତ୍କଳଗୌରବ’ । ନାଟକଟିକୁ ସରସ ସୁନ୍ଦର କରିବା ପାଇଁ ଅଶ୍ୱିନୀ ଏଥିରେ ବିଭିନ୍ନ କାଳ୍ପନିକ କାହାଣୀର ସଂଯୋଜନ କରିଛନ୍ତି ଏବଂ ଜୋର ଜବରଦସ୍ତ ସେଗୁଡ଼ିକୁ ଇତିହାସର ଛାଞ୍ଚରେ ପକାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । କୃଷ୍ଣଦେବ ରାୟଙ୍କର ଦକ୍ଷିଣ ଓଡ଼ିଶା ଅଧିକାର ଏବଂ ରାୟ ରାମାନନ୍ଦଙ୍କୁ ବନ୍ଦୀକରି ପଣସ୍ବରୁପ ଗଜପତି କନ୍ୟାର ପାଣିଗ୍ରହଣ ପ୍ରାର୍ଥନାରେ ପ୍ରତାପରୁଦ୍ର ବ୍ୟତିବ୍ୟସ୍ତ ହୋଇପଡ଼ିଥିବା ବେଳେ ଅଯଥା ରକ୍ତପାତକୁ ଏଡ଼ାଇବାକୁ ଯାଇ କନ୍ୟା ‘କୃଷ୍ଣା’ କୃଷ୍ଣଦେବ ରାୟଙ୍କୁ ପତି ପଦରେ ବରଣ କରିଛି । ଏତିକିରେ ନାଟକର ପରିସମାପ୍ତି ଘଟିଛି ।

ଇତିହାସର ପୃଷ୍ଠାରେ ପ୍ରତାପରୁଦ୍ରଙ୍କ କନ୍ୟାର ନାମ ‘କୃଷ୍ଣା’ ନୁହେଁ କିମ୍ବା କୌଣସିଠାରେ ତାର କାମୋଦ୍ଗତା ଚରିତ୍ର ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ ନାହିଁ । ଇତିହାସରେ ପ୍ରତାପରୁଦ୍ରଙ୍କ କନ୍ୟା ପ୍ରଥମେ ମୁକୁନ୍ଦ, ପରେ ଅନନ୍ତ ଏବଂ ପୁଣି ମୁକୁନ୍ଦ ପାଇଁ ପାଗଳିନୀ ହୋଇ ଉଠିନି କିମ୍ବା ଅଯଥା ରକ୍ତପାତ ଏଡ଼ାଇବାକୁ ଶତ୍ରୁ ଶିବିରକୁ ଯାଇ କୃଷ୍ଣଦେବଙ୍କୁ ବିବାହ କରିବାକୁ ସମ୍ମତ ଦେଇ ଆସିନି । ଏହା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଯୁଦ୍ଧବିରୋଧୀ ମନୋବୃତ୍ତିର ଆଦର୍ଶ ହୋଇପାରେ, ମାତ୍ର ଇତିହାସର ଆଦର୍ଶ ନୁହେଁ । ପ୍ରତାପରୁଦ୍ରଙ୍କ କନ୍ୟାର ବିବାହ ସଂପର୍କରେ ଏଐତିହାସିକମାନେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ତଥ୍ୟଠାରୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଦୂରେଇ ଯାଇଛନ୍ତି । ଏଐତିହାସିକ ପ୍ରଭାତ ମୁଖାର୍ଜୀଙ୍କ ମତରେ- “Probably in 1517, Pratap Rudra concluded peace with krishnadeva raya when further resistance proved futile; and gave his daughter in marriage to the victor.” । ୧୧୦ । ଏଐତିହାସିକ ମୁଖାର୍ଜୀଙ୍କ ମତବ୍ୟରୁ ଜଣାଯାଏ ଯେ ପ୍ରତାପରୁଦ୍ରଙ୍କ କନ୍ୟାର ନାମ ଥିଲା ‘ତୁଳ୍ଲପଞ୍ଚକମ୍ବ’ ଓ ‘କୃଷ୍ଣରାୟ ବିଜୟାମ୍ବୁ’ରେ ତୁଳ୍ଲ, ‘ରାୟବାଟକାମ୍ବୁ’ରେ ଜଗନ୍ନୋହିନୀ, କୋଣ୍ଡାବିତ୍ତର ‘କୈଫିୟତ’ରେ ଲକ୍ଷ୍ମୀ । ୧୧୧ । କୌଣସିଠିରେ ‘କୃଷ୍ଣା’ ନାମର ଉଲ୍ଲେଖ ନାହିଁ । ଡ. ହରେକୃଷ୍ଣ ମହତାବଙ୍କ ମତରେ “According to tradition Prataparudra Deva offered his daughter to krishnadevaraya. But this fact is not corroborated by inscriptional or any other authentic evidence. She is entitled differently in different literatures such as tukka, Jaganmohini and Varadarajamma. This again is not an oriya name. This is not probably

a story to counteract the tradition of kanchi princess being married to Purusottamadev." ୧୧୨ । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଡ. ମହତାବଙ୍କ ମତଟି ଅଧିକ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ମନେହୁଏ । ମାତ୍ର ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ‘କୃଷ୍ଣା’ ନାମ ଚୟନ ପକ୍ଷାତରେ କୌଣସି ଦୃଢ଼ ଭିତ୍ତିଭୂମି ନାହିଁ । ଏହା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଭାବପ୍ରବଣତାଜନିତ ।

କୃଷ୍ଣଦେବରାୟ, ଆଲିବର୍ଷ ଖାଁ, ହୁସେନ ଖାଁଙ୍କର ଓଡ଼ିଶା ଆକ୍ରମଣ ଆଦି ଐତିହାସିକ ଘଟଣାର ଉଲ୍ଲେଖ ନାଟକରେ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ଯଥାଯଥ ଭାବେ ସେଗୁଡ଼ିକର ଅବତାରଣା କରାଯାଇନାହିଁ । ନାଟକରେ ହାସ୍ୟରସର ସୃଷ୍ଟିପାଇଁ ଯେଉଁ ପଦ୍ମାର ଆଶ୍ରୟ ନିଆଯାଇଛି, ତାହା ଅତ୍ୟନ୍ତ ନିମ୍ନଧରଣର ହୋଇ ପଡ଼ିଛି । ସମରେନ୍ଦ୍ର ଓ ଚମ୍ପାର ପରସ୍ପରର ଛଦ୍ମବେଶ ପରିଧାନ, ଖାଁ ସାହେବଙ୍କର ସମରେନ୍ଦ୍ର ଦାଡ଼ିକୁ କାମୁଡ଼ିବା ଇତ୍ୟାଦିରେ ଯାତ୍ରା ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ପ୍ରଭାବ ଅନୁଭୂତ ହୁଏ । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଯୁଦ୍ଧ କରିବା, ଯୁଦ୍ଧ ସମୟରେ ମୁସଲମାନ ସୈନ୍ୟମାନେ ‘ଆଲ୍ଲା ହୋ ଆକବର’ ଧ୍ବନି ଦେବା, ଯୁଦ୍ଧ ସମୟରେ କୃଷ୍ଣାଙ୍କ ଦକ୍ଷିଣପାଟ ପାଇଁ ପିଲାଙ୍କ ପରି ରୋଦନ କରିବା ଆଦି ଅବାସ୍ତବ ମନେହୁଏ ।

ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରତାପରୁଦ୍ର, ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର, ଅନନ୍ତ (ସାମନ୍ତସିଂହାର), ମୁକୁନ୍ଦ (ହରିଚନ୍ଦନ), ଜଗନ୍ନାଥ ଦାଶ, କୃଷ୍ଣ ଦେବରାୟ, ହୁସେନ ଖାଁ (ହୁସେନ ଶାହା) ଇତ୍ୟାଦି ଐତିହାସିକ ଚରିତ୍ରକୁ ନାଟକ ପରିସରଭୁକ୍ତ କରିଥିଲେ ହେଁ କୌଣସି ଚରିତ୍ରଟିକୁ ଜୀବନ୍ତ କରିପାରିନାହାନ୍ତି । ପ୍ରତାପରୁଦ୍ର ଚରିତ୍ରରେ ଗଜପତି ସୁଲଭ ଅଭିମାନ ନାହିଁ । ନିଜର କନ୍ୟା ପରି ଗଜପତି ମଧ୍ୟ ବାରମ୍ବାର ନିଜର ରୂପ ବଦଳାଇ ଚାଲିଛନ୍ତି । ପ୍ରଥମେ ସେ ନିଜର କନ୍ୟାକୁ ଅନନ୍ତକୁ ଅର୍ପଣ କରି ପରେ ମୁକୁନ୍ଦ ସହିତ ତା’ର ବିବାହ ସ୍ଥିର କରିଛନ୍ତି । ପରିଶେଷରେ କୃଷ୍ଣା ବିଜୟନଗରର ରାଜା କୃଷ୍ଣଦେବ ରାୟଙ୍କୁ ବିବାହ କରିବାକୁ ସମ୍ମତ ହୁଅନ୍ତେ ଉଭୟଙ୍କର ବିବାହ କରାଇଛନ୍ତି । ଅଶ୍ୱିନୀ ଗଜପତି ଚରିତ୍ରଟିକୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ନିଷ୍ପତ୍ତ କରିଦେଇଛନ୍ତି । ଇତିହାସର ବିଶ୍ୱାସଯାତକ ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର ନାଟକରେ ଦେଶଭକ୍ତ ଭାବରେ ସାମ୍ୟବାଦର ମନ୍ତ୍ର ଫୁଙ୍କିଛି- “ଆସ ଭାଇ, ଆମ୍ଭେମାନେ ସମସ୍ତ ବାଦ ବିସମାଦ ଭୁଲିଯାଇ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ସମସ୍ତ ସ୍ୱାର୍ଥ, ପାର୍ଥକ୍ୟ ଆମର ଜନ୍ମଭୂମିର କଲ୍ୟାଣ ଯଜ୍ଞରେ ଆହୁତି ଦେଇ ସମବଳରେ, ସମପ୍ରାଣରେ, ସ୍ୱଜାତିର କାର୍ତ୍ତିକ୍ଷଣ ଆହୁରି ସମୁଦ୍ରଥୃତ ଓ ସୁଦୃଢ଼ କରିବାକୁ ଯନ୍ତ୍ରଣାଳ ହେବା” (ପୃ: ୭୪୪) ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧରଙ୍କର କୌଣସି ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ନାହିଁ । ଅନନ୍ତ ଏବଂ ମୁକୁନ୍ଦ ଚରିତ୍ର ଦ୍ୱୟଙ୍କୁ ଅତି ସାଧାରଣଶରକୁ ନାଟ୍ୟକାର ନେଇଯାଇଛନ୍ତି । ପ୍ରେମ ପାଇଁ ଉଭୟଙ୍କର ଝଗଡ଼ା କରିବା ନିହାତି ଅବାସ୍ତବ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଜଗନ୍ନାଥ ଦାଶ, ନାଟକ ପାଇଁ ଏକ ଅନାବଶ୍ୟକ ଚରିତ୍ର । କୃଷ୍ଣଦେବ ରାୟ ନାଟକରେ ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ ହେଁ ତାଙ୍କୁ କେବଳ ଶେଷ ଅଙ୍କରେ ବରବେଶରେ ଅଣାଯାଇ ନାଟକର ଉପସଂହାର କରାଯାଇଛି । ଜନୈକ ଇତିହାସ ପ୍ରସିଦ୍ଧ ବୀରଙ୍କୁ ଏଭଳି ନଗଣ୍ୟ ସ୍ଥିତି ଦେବା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ପକ୍ଷେ ଉଚିତ ହୋଇନି । ହୁସେନ

ଶାହାଙ୍କୁ ନାଟ୍ୟକାର ହୁସେନ୍ ଖାଁରେ ପରିଣତ କରିଛନ୍ତି । ସମରେନ୍ଦ୍ର ଏବଂ ଚମ୍ପାଙ୍କୁ ଫକୀର ମୋହନୀୟ ଢାଞ୍ଚାରେ ନାଟ୍ୟକାର ଗଢ଼ି ତୋଳିଛନ୍ତି । ମୁକ୍ତା ଚରିତ୍ରକୁ ଆଣିବାକୁ ଯାଇ ନାଟ୍ୟକାର ଯେଉଁ କାଳ୍ପନିକ କାହାଣୀର ଅବତାରଣା କରି ମୁକୁନ୍ଦ ସହିତ ତାଙ୍କର ସଂପର୍କକୁ ଯେପରି ଭାବରେ ଦୃଢ଼ୀଭୂତ କରିଛନ୍ତି, ତାହା ଅଯୌକିକ ମନେହୁଏ । କୃଷ୍ଣା ନାଟକରେ ଏକ ଭ୍ରଷ୍ଟା ନାରୀର ସ୍ଥାନ ନେଇଛନ୍ତି । ପ୍ରଥମରୁ ମୁକୁନ୍ଦଙ୍କୁ ଭଲପାଇ ପରେ ଅନନ୍ତଙ୍କୁ ବିବାହ ପାଇଁ ସମ୍ମତ ହେବା ଏବଂ ପରିଶେଷରେ କୃଷ୍ଣଦେବ ରାୟଙ୍କୁ ବିବାହ କରିବା ଇତ୍ୟାଦିରୁ ସେ ଏକ କାମୋନ୍ମତ୍ତା ନାରୀ ଚରିତ୍ରରେ ପରିଣତ ହୋଇଛନ୍ତି । ମୁକୁନ୍ଦ ପାଖରେ ତାଙ୍କର ପ୍ରେମ ଭିକ୍ଷା ଅତି ରୁଚିଗର୍ହିତ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଏଭଳି ଏକ ନାରୀ, ଯେକି ଗଜପତିବଂଶର ସମ୍ମାନକୁ ମାଟିରେ ମିଶାଇ ନିଶାବିଷରେ କୃଷ୍ଣଦେବ ରାୟଙ୍କୁ ଶିବିରକୁ ବିବାହ ପ୍ରସ୍ତାବ ନେଇ ଯାଇପାରେ ତାକୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ‘ଉତ୍କଳଗୌରବ’ ଉପାଧିରେ ଭୂଷିତ କରିବା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଯୁକ୍ତିହୀନ ମନେହୁଏ ।

ନାଟକର ଶୈଳୀ ସଂଳାପ ସ୍ଥୂଳ ବିଶେଷରେ ପାତ୍ରାନୁସାରୀ ହୋଇନାହିଁ । ସର୍ବୋପରି ରାଜପରିଷଦର ବ୍ୟବହୃତ ସଂଳାପଗୁଡ଼ିକ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଦୁର୍ବଳ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ନାଟକରେ ନ’ଟି ସଂଗୀତ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଛି । ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରାଣପାଶେ ଜାତୀୟତାକୁ ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ର ଭିତର ଦେଇ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବାକୁ ଯାଇ ବିଫଳ ହୋଇଛନ୍ତି । ଏପରିକି କୃଷ୍ଣଦେବରାୟଙ୍କ ମୁଖରେ ମଧ୍ୟ ଏହି ଚେତନାକୁ ପଶ୍ଚାତପଦ ହୋଇନାହାନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ‘ସେଓଜୀ’ ଓ ‘କେଶରୀଗଙ୍ଗା’ରେ ଯଥାକ୍ରମେ ‘ଚଞ୍ଚଳା’ ଓ ‘ନନ୍ଦିକା’ ପରି ‘ଉତ୍କଳଗୌରବ’ରେ କୃଷ୍ଣା ମଧ୍ୟ ଶାନ୍ତି ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପାଇଁ ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ତତ୍କାଳୀନ ଦର୍ଶକସମାଜ ଲଘୁ ହାସ୍ୟରସ ତଥା ଅବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ରୋମାଞ୍ଚକର ନାଟକୀୟତାକୁ ପସନ୍ଦ କରୁଥିବାରୁ ବୋଧହୁଏ ନାଟ୍ୟକାର ଶସ୍ତ୍ରା ମାଧ୍ୟମର ଆଶ୍ରୟ ନେଇଛନ୍ତି । ଉଭୟ ଆଜିକ ଏବଂ ଆତ୍ମିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାଟକଟି ଅତ୍ୟନ୍ତ ଦୁର୍ବଳ ବୋଲି ମନେହୁଏ । ନାଟକରେ ଚାରିତ୍ରିକ ବିକାଶ, ଘଟଣାବିନ୍ୟାସ, ଦୁର୍ବଳ ସଂଳାପ, କଳ୍ପିତ ଦୃଶ୍ୟ, ଅବାସ୍ତବ ପରିବେଶ, ଜାତୀୟତା ନାମରେ ଭାବପ୍ରବଣତା ଇତ୍ୟାଦିର ସଂସ୍ଥାପନରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଉଦ୍ୟମ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ପରାହତ ହୋଇଛି ବୋଲି ମନେହୁଏ । ସର୍ବୋପରି ନାଟକର ନାମକରଣଟି କେବଳ ଏଐତିହାସିକ ସତ୍ୟର ବିରୁଦ୍ଧାଚରଣ କରୁନି, ତତ୍ ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଜାତୀୟ ଗୌରବର ମଧ୍ୟ ପରିପକ୍ୱ ହୋଇପଡ଼ିଛି ।

କେଶରୀ ଗଙ୍ଗା

(୧୯୨୭)

ସୁବର୍ଣ୍ଣ କେଶରୀ ଏବଂ ଚୋଡ଼ଗଙ୍ଗଙ୍କ ଐତିହାସିକ ଯୁଦ୍ଧକୁ ଭିତ୍ତିକରି ନାଟକର ପରିକଳ୍ପନା । କବିବର ରାଧାନାଥ ରାୟଙ୍କର ‘ନନ୍ଦିକେଶରୀ’ କାବ୍ୟକୁ ଉପଜୀବ୍ୟ କରି ଗଢ଼ି ଉଠିଛି ଭିକାରୀ ଚରଣଙ୍କ ‘ନନ୍ଦିକେଶରୀ’, ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ‘କେଶରୀଗଙ୍ଗ’ ଏବଂ ସାଂପ୍ରତିକ ଯୁଗର ମନୋରଂଜନ ଦାସଙ୍କର ‘ନନ୍ଦିକାକେଶରୀ’ ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ । ଭିକାରୀ ଚରଣ କବିଙ୍କର କାବ୍ୟର ନାଟ୍ୟରୂପ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଛନ୍ତି କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବ ନାହିଁ । ମନୋରଂଜନ ଦାସ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ପଦାଙ୍କ ଅନୁସରଣ କରିଛନ୍ତି । ପରିବେଷଣ ଶୈଳୀରେ ଯାହା କିଛି ଭିନ୍ନତା ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ ।

ତତ୍କାଳୀନ ପରିପ୍ରେକ୍ଷାରେ ରାଧାନାଥଙ୍କ କାବ୍ୟ ‘ନନ୍ଦିକେଶରୀ’ ସମାଲୋଚନାର ଶରବ୍ୟ ହୋଇଥିଲା । ତେଣୁ ନାଟ୍ୟକାର ‘କେଶରୀଗଙ୍ଗା’ ରଚନା କଲାବେଳେ ଯଥେଷ୍ଟ ସତର୍କତା ଅବଲମ୍ବନ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ - “ବରୋଣ୍ୟ କବିଙ୍କର ‘ନନ୍ଦିକେଶରୀ’ରେ ଉତ୍କଳ ସମ୍ରାଟଙ୍କର ଗୁଣବତୀ କନ୍ୟା ନନ୍ଦିକାର ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ ଇତିହାସର କଳଂକ ଓଡ଼ିଆ ବୁକ୍କରେ ଏହା ଦାରୁଣ ଆଘାତ ଦିଏ । ସେତେବେଳର ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକ ଅବସ୍ଥା ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ମୁଁ ଯେଉଁ ସିଦ୍ଧାନ୍ତରେ ଉପନୀତ ହୋଇଛି ତାହା ହିଁ ‘କେଶରୀଗଙ୍ଗ’ ନାଟକରେ ରାଜଜେମା ନନ୍ଦିକାର ପ୍ରକୃତ ରୂପ ବୋଲି ପାଠକ ଓ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ନିବେଦନ କରିଛି । ଦେଶ ସକାଶେ ଜାତି ସକାଶେ ନନ୍ଦିକାର ତ୍ୟାଗପୂର୍ବ ଦାନ ପ୍ରକୃତରେ ଅତୁଳନୀୟ” । ୧୧୩ । ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀ କାହାଣୀର ଆତ୍ମାରେ ଏକ ନୂତନତ୍ୱ ପ୍ରବେଶ କରାଇ ନାଟକଟିକୁ ଜାତୀୟ ଚେତନାର ରୂପ ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି । ସେ ପ୍ରମାଣ କରାଇଛନ୍ତି ଯେ ନନ୍ଦିକାର ମୃତ୍ୟୁ ଆତ୍ମହତ୍ୟା ଜନିତ ନୁହେଁ, ଆତ୍ମୋତ୍ସର୍ଗଜନିତ ।

କିମ୍ବଦନ୍ତୀ ଓ ଇତିହାସର ସମ୍ମିଶ୍ରଣରେ ନାଟକର କଥାଭୂମି ଗଠିତ । ଉତ୍କଳ ରାଜ ସୁବର୍ଣ୍ଣକେଶରୀଙ୍କ କନ୍ୟା ନନ୍ଦିକାର ଚୋଡ଼ଗଙ୍ଗଙ୍କ ପ୍ରତି ଆସକ୍ତି, ଉଭୟ ରାଜାଙ୍କର ଯୁଦ୍ଧ ଚାଲିଥିବା ସମୟରେ ନନ୍ଦିକାଙ୍କର ନିଜ ପିତାଙ୍କର ଜୈତ୍ରମଣି ଅପହରଣ ଏବଂ ଚୋଡ଼ଗଙ୍ଗଙ୍କୁ ପ୍ରଦାନ, ନନ୍ଦିକାର ଏ ହୀନ ଚକ୍ରାନ୍ତ ସହ ପ୍ରୀତି ଭିକ୍ଷାକୁ ଚୋଡ଼ଗଙ୍ଗଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟାଖ୍ୟାନ, ଶେଷରେ ହୀରାମୁଦି ଦ୍ୱାରା ନନ୍ଦିକାଙ୍କର ଆତ୍ମହତ୍ୟା ଆଦି ଘଟଣା ଇତିହାସ ସହିତ ସଂପର୍କିତ ନୁହେଁ । ଉତ୍କଳ ଏବଂ କର୍ଣ୍ଣାଟକର ସମର ଏକ ଐତିହାସିକ ଘଟଣା । ଏହି ଯୁଦ୍ଧରେ ଚୋଡ଼ଗଙ୍ଗ ଦେବ ସୁବର୍ଣ୍ଣକେଶରୀଙ୍କୁ ପରାସ୍ତ କରି ଉତ୍କଳର ସିଂହାସନ ଆରୋହଣ କରିଥିଲେ । ମାଦଳାପାଞ୍ଜିରୁ ଜଣାଯାଏ ଯେ ନିଜର ମନ୍ତ୍ରୀ ବାସୁଦେବ ବାହିନୀପତିର ବିଶ୍ୱାସଘାତକତା ଯୋଗୁଁ ସୁବର୍ଣ୍ଣକେଶରୀ ଚୋଡ଼ଗଙ୍ଗଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ପରାସ୍ତ ହୋଇଥିଲେ । ୧୧୪ । ଏହି ଘଟଣାର ସତ୍ୟତା ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ ଡଃ. ହରେକୃଷ୍ଣ ମହତାବ କହନ୍ତି- “According to the temple records of Puri, Chodaganga

defeated Suvarnakasari with the help of the latter's treacherous general Vasudeva Bahinipati in 1134 A.D. । ୧୧୪ । ଆହୁରି ମଧ୍ୟ ଚୋଡ଼ଗଙ୍ଗଙ୍କ ଉତ୍କଳ ବିଜୟ ବିଷୟ ତାଙ୍କରି ଖୋଦିତ ଲିଙ୍ଗରାଜ ମନ୍ଦିର ଶିଳା ଲେଖରେ ଉଲ୍ଲେଖ ଥିବାର ଡଃ ମହତାବ ମତ ଦିଅନ୍ତି । ୧୧୬ ।

ଇତିହାସକୁ ସମ୍ମାନ ଦେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ କାବ୍ୟର କଥାବସ୍ତୁକୁ ବା କିମ୍ବଦନ୍ତୀର କଥାବସ୍ତୁକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନାକୁମାର ସାମାନ୍ୟ ଟିକିଏ ମୋଡ଼ି ଦେଇଛନ୍ତି । ସେ ନନ୍ଦିକାର ଆତ୍ମହତ୍ୟାକୁ ପାରଂପାରିକ ଢଙ୍ଗରେ ଗ୍ରହଣ ନ କରି ତାକୁ ଦେଶ ବା ଜାତି ପାଇଁ ବୀରବାଳା ନନ୍ଦିକାର ଆତ୍ମୋତ୍ସର୍ଗ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନାକୁମାର ୧୮୬୧ ରେ ରଚିତ ବଂଶକାର ମାଲକେଲ ମଧୁସୂଦନ ଦତ୍ତଙ୍କ ‘କୃଷ୍ଣାକୁମାରୀ’ ନାଟକ ଦ୍ୱାରା କିଛି ମାତ୍ରରେ ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଥିବା ଅନୁମିତ ହୁଏ । ଉଦୟପୁରର ରାଜା ଭୀମସିଂହଙ୍କ ପରମ ସୁନ୍ଦରୀ କନ୍ୟା କୃଷ୍ଣା କୁମାରୀର ପାଣିଗ୍ରହଣ ପାଇଁ ଜୟପୁର ରାଜା ଜଗତସିଂହ ଏବଂ ମହାରାଷ୍ଟ୍ର ଅଧୀନସ୍ଥ ମରୁଦେଶର ରାଜା ମାନସିଂହଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଦେଖାଦିଏ । ଉଭୟଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ କାହାରିକୁ କନ୍ୟା ପ୍ରଦାନ କଲେ ଉଦୟପୁରର ଧ୍ୱଂସ ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ବୋଲି ଜାଣି ରାଜା ଭୀମସିଂହ ଚିନ୍ତିତ ହୋଇପଡ଼ନ୍ତି । ମାତ୍ର କନ୍ୟା ‘କୃଷ୍ଣା କୁମାରୀ’ ଉଦୟପୁରର ଅଧିବାସୀଙ୍କର ମଙ୍ଗଳ ପାଇଁ ଅପଥା ରକ୍ଷଣ ଯୋଜନାକୁ ଯାଇ ନିଜେ ବିଷପାନ କରି ଆତ୍ମହତ୍ୟା କରନ୍ତି । କୃଷ୍ଣାକୁମାରୀଙ୍କର ଜାତି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଏହି ମହତ ବଳିଦାନ ହୁଏତ ଅଶ୍ୱିନାକୁମାର ପ୍ରେରଣା ଯୋଗାଇଥିବ ନନ୍ଦିକା ଚରିତ୍ରକୁ ଏକ ଆଦର୍ଶମୁଖୀ ଚରିତ୍ର କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିବାରେ ।

କଥାବସ୍ତୁର ଚମତ୍କାରିତା ହିଁ ଉକ୍ତ ନାଟକକୁ ସରସ ସୁନ୍ଦର କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଛି । ସ୍ଥାନେ ସ୍ଥାନେ ଅତି ଅବାସ୍ତବ ପରିକଳ୍ପନାର ମଧ୍ୟ ସଂଯୋଗ ହୋଇଛି । ତୃତୀୟ ଅଙ୍କର ଚତୁର୍ଥ ଦୃଶ୍ୟରେ ସୁବର୍ଣ୍ଣକେଶରୀ ବୀରେନ୍ଦ୍ରକୁ କୋଣାର୍କର ଶିଳ୍ପ ନୈପୁଣ୍ୟର ବିବରଣୀ ଦେବା ପ୍ରସଙ୍ଗଟି ଭ୍ରମପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଟେ । କାରଣ ଚୋଡ଼ଗଙ୍ଗଙ୍କର ଉତ୍କଳ ଅଧିକାରର ବହୁପରେ କୋଣାର୍କ ମନ୍ଦିର ନିର୍ମିତ ହୋଇଛି । ନାଟକରେ ପ୍ରଦତ୍ତ ରାଧାକୃଷ୍ଣ ପ୍ରେମ ସମ୍ବଳିତ ଗୀତର ଅବତାରଣା ମଧ୍ୟ ଇତିହାସ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅସମୀଚାନ ବୋଲି ଅଧ୍ୟାପକ ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାସ ମତ ଦିଅନ୍ତି । ୧୧୭ । ଯୁଦ୍ଧ କରୁ କରୁ ସୈନ୍ୟମାନଙ୍କର ପ୍ରବେଶ, ଉତ୍କଳୀୟ ସୈନ୍ୟମାନଙ୍କର ପ୍ରସ୍ତର ନିକ୍ଷେପ, ଚୋଡ଼ଗଙ୍ଗ ଏବଂ ସୁବର୍ଣ୍ଣକେଶରୀ ଯୁଦ୍ଧରେ ବ୍ୟାପୂତ ଥିଲାବେଳେ ନନ୍ଦିକା ହଠାତ୍ ଆବିର୍ଭୂତ ହୋଇ ଯୁଦ୍ଧ ବନ୍ଦକରିବା, ଉଭୟ ରାଜା ତରବାରୀ ଫିଙ୍ଗି ବଳ କଷାକଷି ହେବା, ନନ୍ଦିକା ବୀରେନ୍ଦ୍ରକୁ ନିଜର କଙ୍କାଳସାର ରୂପ ଦେଖାଇବା, ଉତ୍କଳୀୟ ଭୃତର କର୍ଣ୍ଣାଟକ ସୈନ୍ୟମାନଙ୍କୁ ଭାଇ ମିଶା ଧୁତୁରା ପିଆଇ ବେହୋସ କରାଇବା ଇତ୍ୟାଦି ଅବାସ୍ତବ ମନେହୁଏ ।

ଅଶ୍ୱିନାକୁମାରଙ୍କର ‘ନନ୍ଦିକା’ ଚରିତ୍ରଟି ତାଙ୍କର ସମଗ୍ର ସୃଷ୍ଟିର ଏକ ଚମତ୍କାର

ଅବଦାନ । ଉକ୍ତ ଚରିତ୍ରକୁ ଅଧିକ ମହନୀୟ କରିବା ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର କିମ୍ବଦନ୍ତୀରେ ଆଉ କିଛି କଳ୍ପନାର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ କରାଇଛନ୍ତି । ଯୁଦ୍ଧ ବିରୋଧୀ ମନୋବୃତ୍ତିରୁ ନାଟ୍ୟକାର ‘ନନ୍ଦିକା’କୁ ସୃଷ୍ଟି କରି ଶାନ୍ତି, ମୈତ୍ରୀ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଉତ୍ସର୍ଗ କରିଛନ୍ତି । ନନ୍ଦିକା ସୃଷ୍ଟିର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ- ‘ରାଜା ରାଜା ମଧ୍ୟରେ ଶତ୍ରୁତା ନିବାରଣ-ଯୋଦ୍ଧା ଯୋଦ୍ଧା ମଧ୍ୟରେ ମୈତ୍ରୀ ସ୍ଥାପନ’ । ଶାରଦା ଚରିତ୍ରଟିର ବୈଷ୍ଣବୀରୂପ ଯାତ୍ରା ନାଟକର ପ୍ରଭାବରେ ଅନୁରଣିତ । ସୁଭଦ୍ରା ଚରିତ୍ରର ବିଶେଷତ୍ୱ କିଛି ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏନି । ସୁବର୍ଣ୍ଣକେଶରୀ ଏବଂ ଗୋଡ଼ଗଙ୍ଗ - ଏ ଦୁଇଟି ଏଫିତିହାସିକ ଚରିତ୍ର । କିମ୍ବଦନ୍ତୀର କଥାରଗତି ଅନୁସାରେ ସେମାନେ ପରିଚାଳିତ । ସୁବର୍ଣ୍ଣ କେଶରୀଙ୍କ ନନ୍ଦିକା ପ୍ରତି ଥିବା ଅନୁରାଗ ଅତି ପିଲାଳିଆମିତରେ ପର୍ଯ୍ୟବସିତ ହୋଇଛି । ଇତିହାସର ବୃତ୍ତାନ୍ତରେ ବାସ୍ତବେବ ବିଶ୍ୱାସଯାତକର ରୂପ ନେଇଥିଲେ ହେଁ ନାଟକରେ ସେ ଜଣେ ପରୋପକାରୀ, ଦେଶଭକ୍ତ ଭାବେ ଚିତ୍ରିତ । ବୀରେନ୍ଦ୍ର ଚରିତ୍ରର ମୁହୂର୍ତ୍ତସ୍ଥ ଉତ୍ତତାନ-ପତନ ଦର୍ଶକ ପକ୍ଷେ ବିରକ୍ତିକର ବୋଧହୁଏ । ଦୂତ ଏବଂ ସୈନ୍ୟମାନଙ୍କର ଆତ୍ମାଳୀନ ଅନେକ ସମୟରେ ପୈର୍ଯ୍ୟଟ୍ୟୁତି ଘଟାଇଥାଏ ।

ପଞ୍ଚାଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକରେ ଦୃଢ଼ ପ୍ରଧାନ ସ୍ଥାନ ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ନନ୍ଦିକାର ମାନସିକ ଦୃଢ଼ ସମଗ୍ର ନାଟକକୁ ଏକ ମହାର୍ଦ୍ଦ ଆସନ ଦେଇଛି । ସୁବର୍ଣ୍ଣ କେଶରୀ ଚରିତ୍ରର ଦୃଢ଼ ସେତେ ସୁଦୃଢ଼ ନୁହେଁ । ନନ୍ଦିକାର ଅନ୍ତର୍ଦ୍ଦୃଶ୍ୟ ନାଟକର କଳାଗତ ମୂଲ୍ୟକୁ ବଢ଼ାଇଦେଇଛି । ‘କେଶରୀଗଙ୍ଗ’ର ପରିବେଶ ବେଶ୍ ନାଟକୀୟ ହୋଇପାରିଛି । ନାଟକର ସଂଳାପ ବିଶେଷ ଦୁର୍ବଳ ନୁହେଁ । ଭିକାରୀଚରଣଙ୍କ ନନ୍ଦିକା ନୀତିଶିକ୍ଷା ଦେଲାଭଳି ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନନ୍ଦିକା ଯୁଦ୍ଧକ୍ଷେତ୍ର ଭିତରକୁ ପଶିଆସି ପୃଷ୍ଠା ପୃଷ୍ଠା ବ୍ୟାପୀ ଉପଦେଶ ଦେବା ଦର୍ଶକ ପକ୍ଷେ ବିରକ୍ତିକର ବୋଧହୁଏ । ତେଣୁ ନନ୍ଦିକାର ସଂଳାପ ଯଥାସମ୍ଭବ କ୍ଷୁଦ୍ର ଏବଂ ସ୍ଥାନାନୁସାରେ ହୋଇଥିଲେ ଭଲ ହୋଇଥାନ୍ତା । ସର୍ବମୋଟ ଏଗାରଟି ସଂଗୀତ ନାଟକରେ ବ୍ୟବହୃତ । ପ୍ରାୟ ସମସ୍ତ ସଙ୍ଗୀତ ଯାତ୍ରା ପ୍ରଭାବରୁ ମୁକ୍ତ ନୁହେଁ । ବୈଷ୍ଣବୀର ପଦ୍ୟାତ୍ମକ ଉପଦେଶ ତତ୍କାଳୀନ ‘ଲାଳା’କୁ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକରେ । ‘କେଶରୀଗଙ୍ଗ’ର ସାର୍ଥକ କାହାଣୀ, କରୁଣ ଆବେଦନ, ଦୃଢ଼ ଉଜ୍ଜ୍ୱାରେ ଭରପୁର ନାଟକୀୟ ପରିବେଶ ଏବଂ ସର୍ବୋପରି ସମୟ ସଚେତନତା ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟ୍ୟ ପ୍ରତିଭାର ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ନିଦର୍ଶନ ହୋଇ ଚିରଦିନ ପାଇଁ କାଳ ବକ୍ଷରେ ବିରାଜମାନ କରୁଥିବ ।

କୋଣାର୍କ

(୧୯୨୭)

ସତ୍ୟବାଦୀର ଜୀବନ ସାଧକ ଦେଶପ୍ରାଣ ଗୋପବନ୍ଧୁ ଦାସଙ୍କ ‘ଧର୍ମପଦ’କୁ ଆଧାର କରି ସ୍ୱର୍ଗତଃ ପ୍ରାଣକୃଷ୍ଣ ପରିଜାଙ୍କ ଅନୁରୋଧ କ୍ରମେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ୧୯୨୭ରେ ‘କୋଣାର୍କ’ ନାଟକ ରଚନା କରିଥିଲେ । ବଲାଙ୍ଗ ବାନାର୍ଜୀଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶନାରେ ତିନିଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ଉକ୍ତ ନାଟକ ‘ରାଧାକୃଷ୍ଣ ଥିଏଟର’ରେ ଦୀର୍ଘଦିନ ଧରି ଚାଲିଥିଲା ଏବଂ ତତ୍କାଳୀନ ପରିପ୍ରେକ୍ଷାରେ ଚାଞ୍ଚଲ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ଏଠାରେ ସ୍ମରଣ କରାଇ ଦିଆଯାଇପାରେ ଯେ ଯାଜପୁରରେ ‘କୋଣାର୍କ’ ଅଭିନୟ ଚାଲିଥିବା ବେଳେ ଥିଏଟରର ପରିଚାଳକ ଜମିଦାରଙ୍କ ନାଏବ ବନମାଳୀ ପତିଙ୍କର ଅକାଳ ବିୟୋଗ ଘଟିଥିଲା । ଠିକ୍ ତାଙ୍କର ମୃତ୍ୟୁ ପରେ ପରେ ହିଁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଭାଗ୍ୟର ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା ।

‘କୋଣାର୍କ’ ଉପରେ ଐତିହାସିକ ନାଟକର ମୋହର ମରାଯାଇଥିଲେ ହେଁ ଏହା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ଐତିହାସିକ ନୁହେଁ । କାରଣ ବହୁ ପ୍ରଚଳିତ ସ୍ଥାନୀୟ କିମ୍ବଦନ୍ତୀକୁ ଆଧାର କରି ସେଥିରେ ଉଦାର ପରିକଳ୍ପନାର ପୁଟ ଦେଇ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର କୋଣାର୍କ ଗଢ଼ିଛନ୍ତି । ତେଣୁ ଡଃ କାହ୍ନୁଚରଣ ମିଶ୍ରଙ୍କ ମତରେ ଏହା ଏକ କିମ୍ବଦନ୍ତୀମୂଳକ ନାଟକ । ୧୯୮ । କିମ୍ବଦନ୍ତୀ ଭିତରେ ଇତିହାସର ପ୍ରାଣସତ୍ତାକୁ ଖୋଜି ବସିଲେ ଆମକୁ ନିରାଶ ହେବାକୁ ପଡ଼େ । କାରଣ କୋଣାର୍କ ମନ୍ଦିର ଏବଂ ତାର ପ୍ରତିଷ୍ଠାତା ଗଙ୍ଗବଂଶୀ ସମ୍ରାଟ ନରସିଂହ ଦେବ- ଏ ଦୁଇଟି କେବଳ ଐତିହାସିକ ସତ୍ୟ । ଏତଦ୍‌ବ୍ୟତୀତ ଧରମା, ବିଶ୍ୱମହାରଣା, ଶିବେଇ ସାନ୍ତରା ପ୍ରଭୃତି ଚରିତ୍ର ଯାହା କିମ୍ବଦନ୍ତୀରେ ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ସେଠାରେ ଇତିହାସ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଦୁର୍ବଳ ।

ବିଶ୍ୱବିଶ୍ୱିତ କୋଣାର୍କର ନିର୍ମାଣ କୌଶଳ ଇତିହାସ ସମ୍ମତ । ନରସିଂହ ଦେବ ଏହାକୁ ୧୨୪୦ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦରେ ନିର୍ମାଣ କରିଥିଲେ : ଏଥିରେ କେହି ଦ୍ୱିମତ ନୁହଁନ୍ତି । ଭାରତର ଶିଳ୍ପ ଭାଷ୍ୟରେ ୨୩୦ ଫୁଟର ଏହି ମନ୍ଦିର ନିର୍ମାଣରେ ପ୍ରାୟ ୪୦କୋଟି ଟଙ୍କା ଏବଂ ବାରଶହ ଶିଳ୍ପୀଙ୍କ ବାରବର୍ଷ ସମୟ ବ୍ୟୟିତ ହୋଇଥିଲା । ୧୯୯ । କୋଣାର୍କର ଅବସ୍ଥିତି ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିବାକୁ ଯାଇ ଡଃ ଦିଲ୍ଲୀପ କୁମାର ଗାଙ୍ଗୁଲି କହନ୍ତି - “Konark, also called Arka Ksetra, and Padma Ksetra, is doubtless the same as modern konark, lying at a distance of about 21 miles to the north east of Puri and renowned throughout the world for its imposing temple of the Sun god, aptly extolled as the most extolled as the most exquisite memorial of Sun worship in India. The original name of the place was konakona from which is derived the modern name konark, meaning “the Arka (Sun-god) at kona” । ୧୨୦ ।

ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ସମସ୍ତ ଜାତୀୟବାଦୀ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରେ ‘କୋଣାର୍କ’

ଏକ ମୁଖ୍ୟଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ ହେଁ ଗୋପବନ୍ଧୁ ଦାସଙ୍କ ‘ଧର୍ମପଦ’ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କଲେ ଏହା ଏକ ବିକଳ ବିଧୂତ ସୃଷ୍ଟି ବୋଲି ମନେହୁଏ । ଅଧ୍ୟାପକ ବେଣୁଧର ରାଉତଙ୍କ ମତରେ- “ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଭା ଅପ୍ତନେ କୋଣାର୍କ ମେଁ ଅତି ଭୌତିକତାକା ବ୍ୟର୍ଥ ସଂଯୋଗ କିୟା ହେ । ହାଲାକି ଗୋପବନ୍ଧୁ ଦାସଙ୍କେ ‘ଧର୍ମପଦ’ କେ ଅବଲମ୍ବନ ପର ଲିଖିତ ହୋନେ ପରତା ଇସ୍କୀ ମୌଳିକ, ସ୍ୱାଭାବିକ ତଥା ସୁନ୍ଦର ସ୍ଥିତି କୋ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ଏବଂ ବିକୃତ କରଦିୟା । ଅସଲ ମେଁ ମୌଳିକ ବ୍ୟକ୍ତି, ବିଷୟ ଯା ଘଟନା କେ ସାଥ୍ ନାଟ୍ୟକାରୋକା ବେଦନାଗତ ସଂଶ୍ଳେଷ ନ ହୋନେ କେ କାରଣ ଏସାହୁଅ । ଔରଭନକୀ ଯେ କୃତିୟା ପ୍ରଭାବହୀନ ହୋଗୟା” । ୧୨୧ । ଗୋପବନ୍ଧୁ ଦାସଙ୍କ ଲକ୍ଷ୍ୟ ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ସୁଦୂର ପରାହତ । “ହଜାରିବାଗ ଜେଲର ନିର୍ଜନ ପ୍ରକୋଷ୍ଠରେ ତ୍ୟାଗୀ ଗୋପବନ୍ଧୁଙ୍କ ଲିଖିତ ‘ଧର୍ମପଦ’ ରେ ଯେଉଁ ଦେଶାତ୍ମବୋଧ, ତ୍ୟାଗ, ନୈତିକତା, ସେବା ମନୋଭାବ ସହିତ ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ରର ଅବତାରଣା କରାଯାଇଛି, ତାର ଗନ୍ଧ ମଧ୍ୟ ନାଟକଟିରେ ନାହିଁ । ୧୬ ବର୍ଷର ରାଜକୋଷ, ଶ୍ରମ ୭ ୧୨ ବର୍ଷ ପୁଅର କାହାଣୀକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଅତିମାନବ ଧାରଣା ସାହାଯ୍ୟରେ ବଙ୍ଗୋପସାଗରରେ ନିକ୍ଷେପ କରିବାରେ ଟିକିଏ ଶଙ୍କାବୋଧ କରିନାହାନ୍ତି” । ୧୨୨ ।

ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ସାରସ୍ୱତ ସୃଷ୍ଟି ମଧ୍ୟରେ ‘କୋଣାର୍କ’ ଏକ ସାର୍ଥକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି । ନାଟକର ଆଦ୍ୟରୁ ପ୍ରାନ୍ତଯାଏ ଟ୍ରାଜିକ୍ ସ୍ୱର ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ । ଜନୈକ ସମାଲୋଚକ କୋଣାର୍କରେ ଏହି ଦୁଃଖାନ୍ତ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରି କହନ୍ତି- “ଉପଭୋଗ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀରେ ରଚିତ ଏହା ଏକ ସଫଳ ବିଯୋଗାନ୍ତ ନାଟକ” । ୧୨୩ । ତିନି ଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ଏହି ନାଟକର ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କରେ ଧର୍ମପଦର ଶିଳ୍ପୀ ଜୀବନର ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ପ୍ରସ୍ତୁତି, ତଥା ଚନ୍ଦ୍ରଭାଗା ଯାତ୍ରା, ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଙ୍କରେ ପିତୃକାର୍ଯ୍ୟ ସମାପନ ସହ ସମୁଦ୍ରରେ ଝାସ, ତୃତୀୟ ଅଙ୍କରେ ମଥୁତ ପିତୃଦର ଆର୍ତ୍ତଚିତ୍କାର ସହ ନରସିଂହ ଦେବଙ୍କ ଅନୁତାପକୁ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଯାଇଛି । ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଙ୍କରେ ନାଟକର ପରିସମାପ୍ତି ଘଟିଥିଲେ ଭଲ ହୋଇଥାନ୍ତା । କାରଣ କୋଣାର୍କ ମନ୍ଦିର ନିର୍ମାଣ ପରେ ବା ଧର୍ମପଦର ସମୁଦ୍ରରେ ଝାସ ପରେ ପରେ ବିଷୟବସ୍ତୁର ନାଟକୀୟ ପରିସମାପ୍ତି ଘଟିଛି । ଏଠି ନାଟକର ନାୟକ ଧର୍ମପଦର ଭୂମିକା ମଧ୍ୟ ଶେଷ ହୋଇଯାଇଛି । ଅତଏବ ତୃତୀୟ ଅଙ୍କଟି ପରିଶାମ୍ପ ଅଙ୍କ ଭାବରେ ଗ୍ରଥିତ ହୋଇଥିବାରୁ ପାଠକ ବା ଦର୍ଶକ ତାର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ଅନୁଭବ କରିପାରେ ନାହିଁ । ଧରମାର ମୃତ୍ୟୁ ପରେ ପରେ ନାଟକର କଳେବର ବୃଦ୍ଧି ନ କରି ପରବର୍ତ୍ତୀ ବିଷୟକୁ ଦର୍ଶକ ବା ପାଠକର ପରିକଳ୍ପନା ଉପରେ ଛାଡ଼ି ଦେଇଥିଲେ କୌଣସି କ୍ଷତି ଘଟିନଥାନ୍ତା । କିନ୍ତୁ ନାଟକର ପ୍ରାରମ୍ଭରୁ ପରିସମାପ୍ତିକୁ ଭଲଭାବେ ନିରୀକ୍ଷଣ କଲେ ଦେଖାଯାଏ ସତେ ଯେମିତି କୋଣାର୍କ ମନ୍ଦିର ହିଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଆଧାରଭୂମି ବା ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ । ଅର୍ଥାତ୍ ମନ୍ଦିରକୁ ନେଇ ନାଟକର ମୁଖ, ପ୍ରତିମୁଖ, ଗର୍ଭ, ବିମର୍ଷ ଏବଂ ନିର୍ବହଣ ଗତିକରିଛି ।

ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣରେ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାରଙ୍କର କୃତିତ୍ୱ ପ୍ରଶଂସାର୍ହ । ନାଟକର ଏକମାତ୍ର ଏଐତିହାସିକ ଚରିତ୍ର ନରସିଂହ ଦେବ ଶେଷ ଅଙ୍କରେ ଆବିର୍ଭୂତ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ନିଜର ଭୂମିକାକୁ ଅକ୍ଷୁଣ୍ଣ ରଖିପାରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମୁଖରେ ଉତ୍କଳୀୟ ଶିଳ୍ପକଳା ସଂସ୍କୃତି ଓ ଏଐତିହ୍ୟ ରୂପ ନେଇଛି । ସ୍ୱଳ୍ପ ପରିସର ଭିତରେ ନରସିଂହ ଚରିତ୍ରର ହର୍ଷ, ବିଷାଦ ଏବଂ ତୀକ୍ଷ୍ଣ ମାନସିକତା ଆଦି ଭାବାବେଗର ଚରମ ଉତ୍କର୍ଷ ସାଧୁତ ହୋଇପାରିଛି । ଧର୍ମପଦ ଚରିତ୍ରକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଏକ ଦେଶପ୍ରାଣ ଜାତୀୟବାଦୀ ଚରିତ୍ରରେ ପରିଣତ କରିଥିଲେ ହେଁ ଅତି ସତର୍କତାର ସହିତ ଏହି ଚରିତ୍ରର ଅନ୍ତଃସ୍ଥଳରେ ଏକ ସନ୍ତର୍ପିତ ପ୍ରେମର ଫଲଗୁ ଛୁଟାଇ ଦେଇଛନ୍ତି । ନାଟକର ନାୟିକା ‘ସର’ ଏକ କାଳ୍ପନିକ ଚରିତ୍ର ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏହି ଚରିତ୍ର ବ୍ୟତିରକେ ନାଟକର ପରିକଳ୍ପନା ଅସମ୍ଭବ । ବିଶୁ ମହାରଣା ଭିତରେ ଦେଖା ଦେଇଥିବା ସ୍ନେହ କାଙ୍ଗାଳ ପିତୃତ୍ୱର ଆକୁଳ ଆବେଦନ, ଶିଳ୍ପର ଯୁଗପତ୍ ସନ୍ଦେହ, କ୍ଷୀର୍ଣ୍ଣ ଏବଂ ଅହଂକାର ଉକ୍ତ ଚରିତ୍ରର ସ୍ୱାଭାବିକତାକୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଛି । ତୃତୀୟ ଅଙ୍କରେ ବିଶ୍ୱର ଉନ୍ନତ ମାନସିକତା ଏହି ଚରିତ୍ରକୁ ଏକ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଟ୍ରାଜିକ ଚରିତ୍ରରେ ପରିଣତ କରିଛି । ଧରମା ଏବଂ ସର ଉଭୟଙ୍କର ଜନନୀଙ୍କ ଭିତରେ ବାସ୍ତବ୍ୟମତାର ଭାବ ଫଲଗୁ ପ୍ରବାହିତ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ସ୍ଥାନେ ସ୍ଥାନେ ତାହା ଅତିରଂଜିତ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଶିଳ୍ପୀଙ୍କୁ ସହ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଗୌଣ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଏଭଳି ଭାବେ ସଂଯୋଜିତ କରିଛନ୍ତି, ଯେମିତିକି ଅଳ୍ପ ସମୟ ପାଇଁ ସେମାନେ ଆସିଥିଲେ ହେଁ ନିଜ ନିଜର ପରିସର ମଧ୍ୟରେ ସ୍ୱୟଂ-ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ।

‘କୋଣାର୍କ’ର ପ୍ରଥମରୁ ଶେଷଯାଏ ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାର ଶୈଳୀ ବ୍ୟବହୃତ । ନାଟକର ସଂଳାପ ପାତ୍ରାନୁସାରୀ ଏବଂ ରସାନୁକୂଳ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ସ୍ଥଳ ବିଶେଷରେ ଏହା ଅତି ଦୀର୍ଘ ହେବା ଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକ କ୍ଳାନ୍ତି ଅନୁଭବ କରେ । ଆବେଗର ସ୍ରୋତରେ ଭାସିଯାଇ ନାଟ୍ୟକାର ଯେଉଁ ଛନ୍ଦୋବଦ୍ଧ ସଂଳାପ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । କ୍ଷେତ୍ର ବିଶେଷରେ ତାହା ଦୋଷଦୂଷ୍ଟ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଧରମା’ର ମା ମୁହଁରେ ଗ୍ରାମ୍ୟଭାଷା ସହ ସାହିତ୍ୟିକ ଭାଷାର ସଂଯୋଗ ହୋଇଥିବାରୁ ତାହା ଅସ୍ୱାଭାବିକ ହେଇ ପଡ଼ିଛି । ଠିକ୍ ଏହି ଦୋଷରେ ଦୋଷାବଦ୍ଧ ବିଶ୍ୱର ସଂଳାପ । ଅବଶ୍ୟ ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନାଟ୍ୟକାର ବିଶ୍ୱର ଚାରିତ୍ରିକ ଗାନ୍ଧାର୍ଯ୍ୟ ପ୍ରକଟନ କରିବାକୁ ଯାଇ ଏଭଳି ଏକ ପଦ୍ଧାର ଆଶ୍ରୟ ନେଇଛନ୍ତି । ଜଣେ ସ୍ନେହୀ ପିତା ଏବଂ ଅଭିମାନୀ ଶିଳ୍ପୀର ସନ୍ନିଗ୍ରହ ହେଇଛି ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଲେଖନୀ ମୁନରେ- “(ସସ୍ନେହେ ଉଠାଇ) ଉଠ, ଧନମଣି ଆରେ ପୁତ୍ର ମୋର - “କୋଳ କରିବାକୁ ଯାଇ ହଠାତ୍ ଘୃଣା ଓ କ୍ରୋଧ ସହ ଦୂରେ ଫିଙ୍ଗି ଦେଇ) ପୁତ୍ର ! ପୁତ୍ର ! କିଏ ପୁତ୍ର କା’ର ? କା’ର ପିତା କିଏ ? ଦୂରହ-ଦୂରହ । ସମ୍ମୁଖ ମୋହର; (ଅନୁଜସ୍ୱରେ) କୁସୁମର ଛଳେ- ଓହୋ, ବଜ୍ର ଯେହ୍ନେ ହାଣ୍ଡୁରୁରେ ଶିରେ” । ୧୨୪ ।

ଧରମା ଏବଂ ନରସିଂହଦେବଙ୍କର ଭାଷା ସମଗ୍ର ନାଟକଟିକୁ ଏକ ଜାତୀୟବାଦୀ

ନାଟକରେ ପରିଣତ କରିଛି । ନାଟକର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ର ଯେମିତି ଏକ ଆଦର୍ଶ ପଛରେ ଧାବମାନ । ଏହି ଆଦର୍ଶ ଚରମସୀମାକୁ ସ୍ପର୍ଶ କରିଛି ନରସିଂହଦେବ ଚରିତ୍ରରେ - “ଏ କ’ଣ ? ମନ୍ଦିରଟି ଯେ ଖଣ୍ଡ ଖଣ୍ଡ ହୋଇ ଭାଙ୍ଗି ପଡୁଛି-ମୋର କାର୍ତ୍ତିକ ଯେ କଳାରେ କଳାରେ ଲୋପ ପାଉଛି ! ରାଣୀ...ରାଣୀ ! ଏହି ମୋର ଗର୍ବର ପୁରସ୍କାର ଏହି ମୋର ଅହଂକାରର ପୁରସ୍କାର x x x ମୋର ମହାନନ୍ଦ ମୋର ଦିବ୍ୟଚକ୍ଷୁ ଖୋଲିଛି-ମୋର ଜ୍ଞାନାକାଶ ଉନ୍ମୁକ୍ତ ହୋଇଛି- ଆଜି ମୁଁ ବୁଝିପାରୁଛି, ଏହି ‘କୋଣାର୍କ’ ମୋର ପ୍ରକୃତି ‘କୋଣାର୍କ’ ନୁହେଁ । ଗୋଟିଏ ଧୂଳି ମାଟିର କୋଣାର୍କ ! ଏହାର ଶକ୍ତି ମିଥ୍ୟା ଏହାର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ମିଥ୍ୟା- ଏହାର ଦେବଦେବୀ, ବିଗ୍ରହ ମିଥ୍ୟା !” ନାଟକର ଛତ୍ରେ ଛତ୍ରେ ଭାଷା, ଭାବ ଏବଂ ଶୈଳୀରେ ଏକ ପ୍ରକାର କାବ୍ୟିକତାର ସ୍ୱର ଶୁଣାଯାଏ ।

ମଞ୍ଚୋପଯୋଗିତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାରକଲେ ‘କୋଣାର୍କ’ ନାଟକ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଦୃଷ୍ଟି ଶୂନ୍ୟ ନୁହେଁ । କୋଣାର୍କର ରୂପ ସମାପନ କରି ଧର୍ମପଦର ମନ୍ଦିର ଉପରୁ ସାଗର ମଧ୍ୟକୁ ଝାସଦେବା, ସମୁଦ୍ରର ଲହରୀମାଳା ସର ଏବଂ ଧରମାର ଶବକୁ ଭସାଇ ନେବା ଇତ୍ୟାଦି ଅଭିନୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ କଷ୍ଟ ସାଧ୍ୟ ବା ଅସମ୍ଭବ ମନେହୁଏ । ସମଗ୍ର ନାଟକରେ ସଂଗୀତର ଉପଯୋଗିତା ଏକ ଅବାସ୍ତବ ବାତାବରଣ ସୃଷ୍ଟିକରିଛି ।

ନାଟ୍ୟକାର ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ରରେ ଅତି ମାନବିକତାର ଆରୋପ କରିବା ଦ୍ୱାରା ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକର ଯାତ୍ରା ନାଟକ ଢଙ୍ଗରେ କଥୋପକଥନ କରୁଥିବାରୁ ନାଟକଟି କିଞ୍ଚିତ୍ ମାତ୍ରାରେ ‘ମେଲୋଡ୍ରାମା’ ଆଡ଼କୁ ଢଳିପଡ଼ିଥିଲା ଭଳି ମନେହୁଏ । ଧରମା ଏବଂ ସର ଭିତରେ ନାଟ୍ୟକାର ଅତି ମାନବିକତାର ଆରୋପ ରକ୍ତିଛନ୍ତି । ପୁରୁଷ ପ୍ରକୃତି ଏବଂ ରାଧା-କୃଷ୍ଣ ଆଦି ପୌରାଣିକ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ଭିତରେ ଅତି ମାନବିକତାର ଆରୋପଣ ଏକ ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଦିଗ୍‌ବଳୟ ସୃଷ୍ଟିରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଛି । ଧରମାକୁ ଆଶୀର୍ବାଦ କରିବାକୁ ଯାଇ ତା’ର ମା କହିଛି- “ଆଶୀର୍ବାଦ କରେରେ ଶଙ୍ଖାଳି । ଦେବକାନନ୍ଦନ କଂସ ରାକ୍ଷସକୁ ବିନାଶ କରି ପିତାଙ୍କୁ ତାଙ୍କର ଯେପରି ଉଦ୍ଧାର କରିଥିଲେ, ଅଜ୍ଞାନ ରାକ୍ଷସକୁ ବିନାଶ କରି ତୋର ପିତାଙ୍କୁ ନା ଗୋଟାଏ ଜାତିକୁ ତୋର ଦେଶକୁ ସେହିପରି ଉଦ୍ଧାର କର । (ସରପ୍ରତି) ଆ’ମା -ଶ୍ରୀମତୀ ଆଉ ଯଶୋଦାରାଣୀ ସିନା ଶୋକାଶ୍ରୁ ବୁହାଇ କ୍ରନ୍ଦନରୋଳ ଉଠାଇ ବ୍ରଜମୋହନଙ୍କୁ ବିଦାୟ ଦେଇଥିଲେ- ଆମ୍ଭେମାନେ ଆନନ୍ଦରୋଳ ଉଠାଇ- ଆନନ୍ଦାଶ୍ରୁ ବୁହାଇ, ପ୍ରାଣମୋହନଙ୍କୁ ଆମର ବିଦାୟ ଦେବା ।” (ପୃ:୪୫)

ସକଳ ପ୍ରକାର କଳା ଏବଂ ଶୈଳିକ ଦୃଷ୍ଟି ସତ୍ତ୍ୱେ ‘କୋଣାର୍କ’ ଯେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କର ଏକ ଶ୍ରେଷ୍ଠ କୃତି ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଅନ୍ୟ ଏହିତିହାସିକ ନାଟକ ଦୁର୍ଲଭରେ ‘କୋଣାର୍କ’ରେ ଯେପରି ଭାବରେ ମାନବିକ ଭାବ ଫଳରୁ ସହ ଇତିହାସର ସଂଯୋଜନ ଘଟିଛି, ବାସ୍ତବରେ ତାହା ପ୍ରଶଂସାର୍ହ । ଏଠାରେ ଦ୍ଵ. ହରିଚନ୍ଦନଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟଟି ପ୍ରଶିଧାନ ଯୋଗ୍ୟ । ତାଙ୍କ ମତରେ - “ଇତିହାସ ସହିତ ମାନବୀୟ

ଅନ୍ତଃସଂଘର୍ଷର ଏପରି ଯଥାର୍ଥ ସଂଯୋଜିତ ଓଡ଼ିଆ ଐତିହାସିକ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ ଘଟିଛି ବୋଲି ସର୍ବଶେଷରେ ସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ” । ୧୨୫ । ନାଟକର ସ୍ୱର ଗ୍ରାଜିକ ହେଲେ ହେଁ ତାହା ହୃଦୟସ୍ପର୍ଶୀ ହୋଇପାରିଛି । ଧର୍ମପଦର ଆମ୍ବୋସ୍‌ର ହିଁ ନାଟକର ସାର୍ଥକତା ପ୍ରତିପାଦନ କରିଛି । ସମାଲୋଚକ କାଳିନ୍ଦୀ ଚରଣ ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କ ମତରେ - “ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାରଙ୍କ ‘କୋଣାର୍କ’ ଏବଂ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ନାଟକ । ଏହାର କାହାଣୀ ସେହି ବାଳଶିଳ୍ପୀର କାହାଣୀ ଯେ କି ପ୍ରସିଦ୍ଧ ବୌଦ୍ଧ ମନ୍ଦିର ନିର୍ମାଣରେ ନିଜର ଜୀବନ ଆହୁତି ଦେଇଥିଲା” । ୧୨୬ ।

ବାସ୍ତବରେ ‘କୋଣାର୍କ’ ଜନ୍ମ ନେଇଥିଲା ଗୋଟାଏ ପରାଧୀନ ଜାତି ମନରେ ଉନ୍ମାଦନା ଭରିଦେବା ପାଇଁ, ଗୋଟାଏ ଦୁର୍ବଳ ଜାତିକୁ ତାର ଗୌରବମୟ ଅତୀତର କାହାଣୀ ମନେ ପକାଇ ଦେବା ପାଇଁ, ଜାତୀୟ କଳାକୁ ବିଶ୍ୱଦରବାରରେ ପରିଚିତ କରାଇବା ପାଇଁ, ଓଡ଼ିଆ ଶିଳ୍ପୀର ଆତ୍ମତ୍ୟାଗର ଇତିହାସକୁ ବିଶ୍ୱମୁଖୀ କରାଇବା ପାଇଁ ଏବଂ ସର୍ବୋପରି ଏକ ମହାନ ଆଦର୍ଶର ପ୍ରଚାର ପାଇଁ । ବିଭିନ୍ନ ଦୃଷ୍ଟି କୋଣରୁ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ନାଟକ ‘କୋଣାର୍କ’ କେବଳ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ନାଟ୍ୟ କୋଣାର୍କ ନୁହେଁ, ଉତ୍କଳୀୟ ଜାତିର କୋଣାର୍କ, ଶିଳ୍ପ କଳାର କୋଣାର୍କ, ନିରନ୍ତ୍ର ନିପାଡ଼ିତ ଶିଳ୍ପୀର କୋଣାର୍କ, ସାଧନା ଓ ସିଦ୍ଧିର କୋଣାର୍କ, ତ୍ୟାଗ ଓ ତିତିକ୍ଷାର କୋଣାର୍କ ଏବଂ ସ୍ୱାଭିମାନ ଓ ଦେଶପ୍ରେମର କୋଣାର୍କ ।

ସମଲେଶ୍ୱରୀ

(୧୯୨୫)

ନାଗପୁରର ଭୋନ୍‌ସଲାଙ୍କ ସମ୍ବଲପୁର ଆକ୍ରମଣ ବିଷୟକୁ ନେଇ ଗଢ଼ିଉଠିଛି ନାଟକ ‘ସମଲେଶ୍ୱରୀ’ । ନାଟକଟି ସମ୍ବଲପୁରର ପ୍ରସିଦ୍ଧ ଦେବୀ ସମଲେଶ୍ୱରୀଙ୍କ ନାମ ଅନୁସାରେ ନାମିତ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ମରହଟ୍ଟା ଆକ୍ରମଣ ବିଷୟ ହିଁ ମୁଖ୍ୟ ଉପଜୀବ୍ୟ ହୋଇପଡ଼ିଛି । କାହାଣୀ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟ୍ୟକାର ବିଳାସପୁରର ରାଜଭ୍ରାତା ମାଧବରାଏ ଓ ତା’ଙ୍କର ଭ୍ରାତୃଷ୍ଟ୍ର ରଘୁଜୀଙ୍କର ଜୀବନ ଚରିତର ଅବତାରଣା କରିଛନ୍ତି । ନାଗପୁରର ଶାସକ ଭୋନ୍‌ସଲା ବିଳାସପୁର ଅଧିକାର କରିବା ପାଇଁ ରାଜଭ୍ରାତା ମାଧବରାଏଙ୍କୁ ମଦ୍ୟପ ଏବଂ ଇନ୍ଦ୍ରିୟାସକ୍ତ କରାଇ ତାଙ୍କର ଭ୍ରାତୃଷ୍ଟ୍ରକୁ ମୃତ ବୋଲି ଘୋଷଣା କରନ୍ତି । ମାଧବରାଏଙ୍କୁ ହତ୍ୟା କରିବା ନିମନ୍ତେ ଭୋନ୍‌ସଲା ନିଜର ଉଦ୍ୟମ ଆରମ୍ଭ କରନ୍ତି ସତ, ମାତ୍ର ତାଙ୍କର ସମସ୍ତ ଚେଷ୍ଟା ବ୍ୟର୍ଥ ହୁଏ । ପରେ ପରେ ଭୋନ୍‌ସଲା ସମ୍ବଲପୁର ଆକ୍ରମଣ କରି ବିଫଳ ହୁଅନ୍ତି । ତାଙ୍କ ପରିକଳ୍ପିତ ସମସ୍ତ ଯୋଜନା ବ୍ୟର୍ଥ ହୁଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ଯେଉଁ ଭ୍ରାତୃଷ୍ଟ୍ରକୁ ମୃତବୋଲି ସେ ଘୋଷଣା କରିଥିଲେ ଶେଷରେ ଜଣାପଡ଼ିଛି ଯେ, ସେହି ବୀର ହେଉଛନ୍ତି ନାଗପୁରର ସେନାପତି ବା ବିଳାସପୁରର ରାଜା ରଘୁଜୀ । ପରିଣତିରେ ସମ୍ବଲପୁରର ରାଜା

ସମସ୍ତଙ୍କୁ କ୍ଷମା ଦିଅନ୍ତି ଅର୍ଥାତ୍ ସମ୍ବଲପୁରର ରାଜକନ୍ୟା ଶକ୍ତି ସହିତ ଭୋନ୍ସଲାଙ୍କ ପୁତ୍ର କୁମାରର, ସମ୍ବଲପୁରର ସେନାପତି ପୃଥ୍ବୀସିଂହ ସହିତ ରଘୁଜୀଙ୍କର କନ୍ୟା କରୁଣାର, ସମ୍ବଲପୁରର ମନ୍ତ୍ରୀ ଆକବର ରାଏଙ୍କ ପୁତ୍ର ମଧୁ ସହିତ ମାଧବଙ୍କ କନ୍ୟା ମାଳତୀର ଶୁଭ ପରିଣୟ ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୋଇଛି । ମିଳନର ମଧୁର ପରିବେଶ ଭିତରେ ନାଟକର ପରିସମାପ୍ତି ଘଟିଛି । ନାଟକର ମିଳନାତ୍ମକ ଦୃଶ୍ୟଟି ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ନାଟକର ପ୍ରଭାବରେ ଗଢ଼ିଉଠିଥିଲା ପରି ମନେହୁଏ ।

‘ସମଲେଶ୍ୱରୀ’ ନାଟକ ସମ୍ବଲପୁରର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ବୃଦ୍ଧି କରିଥିଲା ବୋଲି ଗଙ୍ଗାଧର ମେହେର କଲେଜର ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କୁ ପ୍ରଦତ୍ତ ମାନପତ୍ରରୁ ଜଣାପଡ଼େ । ପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ ସମ୍ବଲପୁରର ଏକ ରାଜପରିବାରର ବିଷୟକୁ ଆଧାର କରି ଅଶ୍ୱିନୀ ନାଟକ ରଚନା କରିଥିଲେ ଏବଂ ଏହା ସଫଳତା ଲାଭ କରିଥିଲା ମଧ୍ୟ ।

‘ସମଲେଶ୍ୱରୀ’ ନାଟକରେ ଏଐତିହାସିକ ଉପାଦାନ ଯତ୍ସାମାନ୍ୟ । ମରହଟ୍ଟାମାନଙ୍କ ସମ୍ବଲପୁର ଆକ୍ରମଣ ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରି ଏ ଦୟାନିଧି ମିଶ୍ର କହନ୍ତି - “ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦ ୧୭୭୦ ସାଲଯାଏ ସମ୍ବଲପୁରରେ ଶତ୍ରୁର ନାମ ସୁଞ୍ଚା ଶୁଣା ନଥିଲା । କିନ୍ତୁ ଯେତେବେଳେ ମରହଟ୍ଟାମାନେ ଓଡ଼ିଶାର ବିପୁଳ ଏଐଶ୍ଵର୍ଯ୍ୟ ପ୍ରତି ଆକୃଷ୍ଟ ହୋଇ ଓଡ଼ିଶାର ଚଉଠି ସଂଗ୍ରହ କରିବା ଆଶାରେ ହିନ୍ଦୁ ରାଜ୍ୟରେ ସୁଞ୍ଚା ଲୁଣ୍ଠନ ଆରମ୍ଭ କଲେ, ଓଡ଼ିଶାର ଦକ୍ଷିଣବାହୁ ରୂପୀ ସମ୍ବଲପୁର ରାଜ୍ୟ ମରହଟ୍ଟା ବର୍ଗୀମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଆକ୍ରାନ୍ତ ହୋଇଥିଲା । ସମ୍ବଲପୁରର ବିଖ୍ୟାତ ନରପତି ଅଭୟ ସିଂହଙ୍କ ଶାସନ କାଳରେ ଆକ୍ରମଣର ସୂତ୍ରପାତ ହେଲା । କେତେଗୋଟି ମରହଟ୍ଟା ପୋତ ଡୋପ ଦ୍ୱାରା ବୋଝାଇ ହୋଇ କଟକରୁ ମହାନଦୀ ବକ୍ଷରେ ନାଗପୁର ଅଭିମୁଖେ ଯାତ୍ରା କରୁଥିଲା । ଯେତେବେଳେ ପୋତଗୁଡ଼ିକ ସମ୍ବଲପୁରର ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ ହେଲା, ଅଭୟ ସିଂହ ତାଙ୍କର ପ୍ରଧାନମନ୍ତ୍ରୀ ଆକବର ରାଏଙ୍କ ପରାମର୍ଶରେ ଉକ୍ତ ପୋତଗୁଡ଼ିକୁ ମହାନଦୀ ବକ୍ଷରେ ନିମଜ୍ଜିତ କରି ତୋପସବୁ ଅଧିକାର କଲେ । ନାଗପୁରାଧିପତି ଏ ସମ୍ବାଦ ପାଇ କ୍ରୋଧରେ ଅଧିର ହୋଇଗଲେ ।

ଅଭୟସିଂହଙ୍କୁ ସମ୍ବୁଦ୍ଧିତ ଶାସ୍ତି ଦେବା ସକାଶେ ସେ ତାଙ୍କ ବିରୁଦ୍ଧରେ ବିପୁଳ ବାହିନୀ ପ୍ରେରଣ କଲେ” । ୧୨୭ । ଏହି ସୈନ୍ୟବାହିନୀର ନେତୃତ୍ୱ ନେଇଥିଲେ ନାଗପୁରର ସେନାପତି ରଘୁଜୀ ରାଓ ।

ଇତିହାସରୁ ଜଣାଯାଏ ନାଗପୁରର ପ୍ରଥମ ଭୋନ୍ସଲା ଅର୍ଥାତ୍ ପ୍ରଥମ ରଘୁଜୀ ନିଜର ଶାସନ କାଳ ୧୭୩୮ରୁ ୧୭୫୫ ମଧ୍ୟରେ କେବେ ସମ୍ବଲପୁର ଆକ୍ରମଣ କଥା ଭାବି ନ ଥିଲେ । ଗମନାଗମନର ସୁବିଧା ପାଇଁ ସେ ସମ୍ବଲପୁର ରାଜାଙ୍କ ସହିତ ବନ୍ଧୁତା ସ୍ଥାପନ କରିଥିଲେ । ତାଙ୍କ ପରେ ‘ଜାନୁଜୀ ଭୋନ୍ସଲା ହେଲେ । ତାଙ୍କ ସମୟରେ ସମ୍ବଲପୁର ଆକ୍ରମଣର ସୂତ୍ରପାତ ହେଲା । ଏ ସଂପର୍କରେ ମନ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରଦାନ କରି ସମ୍ବଲପୁରର ଗବେଷକ ଏଐତିହାସିକ ଶିବପ୍ରସାଦ କ’ଶ କହନ୍ତି- “ଜାନୁଜୀଙ୍କ କର୍ମଚାରୀ ବାବୁଶାଁ

ଭବାନୀ ପଣ୍ଡିତଙ୍କ ସାହାଯ୍ୟ ନିମନ୍ତେ ନାଗପୁରରୁ କଟକ ଯିବା ବାଟରେ ୩୦୦ ଅଶ୍ୱାରୋହୀ ସୈନ୍ୟ ସହ ସମ୍ବଲପୁର ଦୁର୍ଗ ଅବରୋଧ କଲେ, କିନ୍ତୁ ବ୍ୟର୍ଥ ହୋଇ ଫେରିଗଲେ । ଅଭୟ ସିଂହଙ୍କର ଦେବାନ ଆକବର ରାୟ, ସେଥିରେ କୁସ ହୋଇ ଜାନୁଜୀଙ୍କ କଟକ ଯାଉଥିବା କେତେକ ଡୋପ ଗୁମଦର୍ଦ୍ଦରେ ବୁଡ଼ାଇଦେଲେ ଏବଂ ବର୍ଷାରତ୍ନ ପରେ ସେଗୁଡ଼ିକ ଉଦ୍ଧାର କରି ସମ୍ବଲପୁର ଦୁର୍ଗର ଉପଚୟ ସାଧନ କଲେ । ମରହଟ୍ଟାମାନେ ଡ଼ଙ୍ଗାବୁଡ଼ିରେ ଶେଷ ପାଇଲେ । ଖବର ପାଇଁ ଜାନୁଜୀ ସମ୍ବଲପୁର ଆକ୍ରମଣ କଲେ, କିନ୍ତୁ ପରାସ୍ତ ହୋଇ ଫେରିଗଲେ” । ୧୨୮ ।

ଇତିହାସରେ ସମ୍ବଲପୁର ଆକ୍ରମଣ ଜାନୁଜୀଙ୍କ ସମୟରେ ହୋଇଥିଲା । ଜାନୁଜୀଙ୍କ ହେଉଛନ୍ତି ନାଗପୁରର ପ୍ରଥମ ଭୋନ୍ସଲା ପ୍ରଥମ ରଘୁଜୀଙ୍କ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଭୋନ୍ସଲା । ମାତ୍ର ନାଟକରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ରଘୁଜୀଙ୍କୁ ନାଗପୁରର ସେନାପତି ଭାବରେ ଚିତ୍ରଣ କରିଛନ୍ତି । ପୁନଶ୍ଚ ଇତିହାସ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପୃଥ୍ୱୀସିଂହ ହେଉଛନ୍ତି ସୋନପୁରର ରାଜା କିନ୍ତୁ ନାଟକରେ ସେ ହେଉଛନ୍ତି ସମ୍ବଲପୁରର ରାଜା ଅଭୟ ସିଂହଙ୍କର ସେନାପତି । ଏହିପରି ଭାବରେ ଦେଖିଲେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଅଧିକାଂଶ ଚରିତ୍ର ଇତିହାସରୁ ଆସିଥିଲେ ହେଁ, ସେମାନଙ୍କର ମୂଳ ଉତ୍ସ ନେଇ ଯୁଗପତ୍ର ସନ୍ଦେହ ଜାତ ହୋଇଥାଏ ।

ସମଗ୍ର ନାଟକରେ ଗୋଟାଏ ପ୍ରକାର ରୋମାଞ୍ଚିକ ଚେତନା ପ୍ରବାହିତ । ନାଟକକୁ ହୃଦୟଗ୍ରାହୀ କରିବାକୁ ଯାଇ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ତିନୋଟି ପ୍ରେମକାହାଣୀକୁ କୌଶଳର ସହିତ ଖଞ୍ଜି ଦେଇଛନ୍ତି ଯାହା ଇତିହାସଠାରୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଦୂରେଇ ଯାଇଛି । ‘ସମଲେଶ୍ୱରୀ’ ନାଟକରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ପୋତ ବୁଡ଼ିଯିବା ପ୍ରଭୃତି କେତେକ ଅବାସ୍ତବ ଚିତ୍ର ଦେଇଛନ୍ତି ଯାହାର ନାଟକୀୟ ମଞ୍ଚୋପଯୋଗିତା ନେଇ ଘୋର ସନ୍ଦେହ ଉପୁଜିଥାଏ । ଅବଶ୍ୟ ଏସବୁର ମୂଳରେ ବିଶ୍ୱବିଖ୍ୟାତ ନାଟ୍ୟକାର ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ପ୍ରଭାବ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ । ସେକ୍ସପିଅର The Tempest ନାଟକରେ ଯେଉଁଭଳି ଭାବରେ ପୋତ ବୁଡ଼ିର ବର୍ଣ୍ଣନା ନେଇଛନ୍ତି ତା’ର ପଦାଙ୍କ ଅନୁସରଣ କରିଛନ୍ତି ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର । ତଥାପି ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ନାଟକରେ ଅନ୍ତଃସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ‘ସମଲେଶ୍ୱରୀ’ ରେ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏନା । ପୋତ ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ପରେ ଅରୁଣା ପାର୍ବତ୍ୟ ଜାତିର ରାଣୀ ବା ସନ୍ଧ୍ୟାସିନୀ ଭାବରେ ଆତ୍ମଗୋପନ କରିବା ଏବଂ ତାକୁ ବାରମ୍ବାର ଦେଖୁଥିଲେ ମଧ୍ୟ ପୃଥ୍ୱୀ ସିଂହ ଏବଂ ରଘୁଜୀ ଚିହ୍ନି ନ ପାରିବା ଆଦି ସେ ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କର ‘ସମଲେଶ୍ୱରୀ’ ନାଟକରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ ଉପରେ ଅଧିକ ଦୃଷ୍ଟି ଦେଇଛନ୍ତି । ସଫଳତାର ଚରମ ସୀମାକୁ ଉନ୍ନତ ହୋଇଛନ୍ତି ଅରୁଣା ଏବଂ ପୃଥ୍ୱୀସିଂହ ଚରିତ୍ର । ରଘୁଜୀ, ଭୋନ୍ସଲା, ଆକବର ରାଏ, ସୁନ୍ଦର ସିଂ, ମାଧବ ରାଏ, କୁମାର, ମଧୁ, ମାଳତୀ, ଶକ୍ତ ପ୍ରଭୃତି ଚରିତ୍ରରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପୂର୍ବ ନାଟକ ପରି ଅତି ନାଟକୀୟତା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା । ପାତ୍ରମୁଖୀ ସଂଳାପ ହିଁ ନାଟକଟିକୁ ସରସ ସୁନ୍ଦର କରିପାରିଛି । ସଂଳାପରେ ବିବିଧ ଭାଷା, ଯଥା: ଭୋଜପୁରୀ, ହିନ୍ଦୀ, ବଂଗଳା, ସମ୍ବଲପୁରୀ ଆଦିର

ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଛି । ସମଗ୍ର ନାଟକରେ ଆଠଗୋଟି ସଙ୍ଗୀତ ବ୍ୟବହୃତ ।

ଚିନି ଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ‘ସମଲେଶ୍ୱରୀ’ ନାଟକରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ନାରୀଶକ୍ତିର ଭୂୟସୀ ପ୍ରଶଂସା କରିଛନ୍ତି । ପୁରୁଷର ସକଳ ଶକ୍ତିର ଆଧାର ସ୍ୱରୂପ ସେ ନାରୀକୁ ଚିତ୍ରଣ କରିଛନ୍ତି- “ପୁରୁଷ କେବଳ ଜଡ଼ପିଣ୍ଡ-ଏହି ନାରୀ ହିଁ ତାର ପ୍ରକୃତ ଶକ୍ତି” । ନାଟ୍ୟକାର ପୂର୍ବୋକ୍ତ ନାଟକମାନଙ୍କ ପରି ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ ଏକ ଶାନ୍ତ ସୁନ୍ଦର ସମାଜ ଗଠନର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖିଛନ୍ତି, ଯାହା ଫୁଟି ଉଠିଛି ସମ୍ବଲପୁରର ରାଜକନ୍ୟା ଶକ୍ତି ମୁହଁରେ “ଯେଉଁଠାରେ ରାଜନୀତି କଠୋର ନୁହେଁ- ପ୍ରଜାର ରକ୍ତରେ ରାଜ୍ୟ କଳଙ୍କିତ ହୁଏନାହିଁ- ମନୁଷ୍ୟ ମନୁଷ୍ୟକୁ ହିଂସା କରେ ନାହିଁ” ଅର୍ଥାତ୍ ଆତ୍ମମରହାନ ଏକ ନିରଳସ ସମାଜର ପରିକଳ୍ପନା କରିଛନ୍ତି । ଶାନ୍ତିଦୂତ ଭାବରେ ଶକ୍ତିଙ୍କୁ ଆଣିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ପୃଥ୍ୱୀସିଂହ, ଅଭୟସିଂହ, ଅରୁଣା, ରଘୁଜୀଙ୍କ ମୁଖରେ ଉତ୍କଳୀୟତାର ସ୍ୱାଭିମାନକୁ ଗୁଂପିତ କରାଯାଇଛି । ପାରଂପାରିକ ନାଟକ ପରି ଏଥିରେ ‘ପ୍ରସ୍ତାବନା’ରେ ସମଲେଶ୍ୱରୀଙ୍କ ମହାତ୍ମ୍ୟର ସ୍ତୁତି କରାଯାଇଛି । ସମଲେଶ୍ୱରୀଙ୍କ ନାମକୁ ଉଚ୍ଚାରଣ କରି ନାଟକର ପରିସମାପ୍ତି କରାଯାଇଛି । ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ‘ସମ୍ବଲପୁର’ ହିଁ କଥା କହିଛି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ନାମକରଣଟି ଯଥାର୍ଥ ହୋଇନାହିଁ ।

ପାଇକପୁଅ

(୧୯୩୩)

‘ପାଇକପୁଅ’ ନାମ ସ୍ମରଣ କଲାମାତ୍ରେ ଆମର ମନେପଡ଼େ ୧୮୧୭ ର ପାଇକ ବିଦ୍ରୋହ କଥା । ମାତ୍ର ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକର ଗତି ଏବଂ ମତି ଉଭୟ ଭିନ୍ନ । ‘ପାଇକ’ ଶବ୍ଦ ଭିତରୁ ଗୋଟିଏ ଏଐତିହାସିକ ଓଡ଼ିଆ ଜାତିର କାହାଣୀ ମନେପଡ଼େ, ଯାହା ଇତିହାସ ବକ୍ଷରେ ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣାକ୍ଷରରେ ଲିପିବଦ୍ଧ ହୋଇ ରହିଛି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ନାଟକ ‘ପାଇକପୁଅ’ କାଳ୍ପନିକ କଥାବସ୍ତୁକୁ ଅଧାରକରି ଗଢ଼ିଉଠିଛି । ଇତିହାସରୁ କେବଳ ଦୁଇଟି ନାମ ସଂଗ୍ରହ କରି ତା’ ଉପରେ ଇତିହାସର ମୋହର ମାରି ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ‘ପାଇକପୁଅ’ କୁ ଏଐତିହାସିକ ନାଟକ’ ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ କରାଯାଇଥିଲେ ହେଁ ଇତିହାସର ସତ୍ତା ଏଥିରେ ନାହିଁ ।

ନାଟକର କାହାଣୀଗତ ସତ୍ୟତା ଖୋଜି ବସିଲେ ଆମକୁ ହତାଶ ହେବାକୁ ପଡ଼େ । କାରଣ ଇତିହାସ ସହିତ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁର କୌଣସି ସଂପର୍କ ନାହିଁ । ପ୍ରତର କଥାବସ୍ତୁ ଦୁର୍ବଳ ଏବଂ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ । ପାଇକ ସର୍ଦ୍ଦାର ଭାମର କନ୍ୟା ପାଇଁ ପାଇକ ପୁଅ ଧନୁଆ ଏବଂ ରାଜା ଅନଙ୍ଗଭୀମ ଦେବଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିବା ପ୍ରତିଦ୍ୱନ୍ଦିତାକୁ ନେଇ ନାଟକ ଗଢ଼ିଶାଳ । ପାହାନ୍ତି ପ୍ରହରର ଝାପ୍ଟା ଅନ୍ଧାର ଭିତରେ ଫୁଲି ସହିତ ସାକ୍ଷାତ ହୁଏ ଶିକାରୀ ବେଶରେ ରାଜା ଅନଙ୍ଗଭୀମଙ୍କର । ଫୁଲି ନିଜର ପୁରାତନ ପ୍ରେମିକ ଧନୁଆକୁ ଭୁଲିଯାଇ ଅନଙ୍ଗଭୀମଙ୍କର ପ୍ରେମ ପାଶରେ ଆବଦ୍ଧ ହୁଏ । ଧନୁଆ ଏ ସବୁ ଜାଣିପାରି କ୍ରୋଧାନ୍ୱିତ ହୁଏ । ଉଭୟ ରାଜା ଏବଂ ଧନୁଆ ଭିତରେ ପ୍ରତିଦ୍ୱନ୍ଦିତା ବୃଦ୍ଧିପାଏ । ଫୁଲିକୁ ସୁଖୀ କରାଇବାକୁ ଯାଇ ଧନୁଆ ଅନଙ୍ଗଙ୍କ ଉପରେ ପ୍ରତିଶୋଧ ନେଇପାରେନା । ଇତ୍ୟବସରରେ ଫୁଲିର ମୃତ୍ୟୁ ଘଟେ । ଭୀମପଡ଼େ ଧନୁଆ । ମାତ୍ର ଯୁଦ୍ଧର ଆହ୍ୱାନରେ ପାଇକପୁଅ ଧନୁଆ ନିଜର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ସମସ୍ୟା ଭୁଲିଯାଇ ଡେଇଁପଡ଼େ ରଣକ୍ଷେତ୍ରକୁ ନିଜର ଜାତି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ । ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାରଙ୍କ ଭାଷାରେ- “ରାଜା-ଯୁଦ୍ଧ ଘୋଷଣା କଲେ ଅସି ଦେଖାଇ । ପାଇକ ଡେଇଁ ପଡ଼ିଲା ବର୍ଛା ଉଞ୍ଚାଇଁ” । ୧୨୯ ।

ଫୁଲିକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ପ୍ରେମର ସନ୍ତର୍ପିତ ସ୍ୱର ଅନୁରଣିତ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ତାହା ପୂର୍ଣ୍ଣଭାବେ ବିକଶିତ ହୋଇପାରିନି । କାହାଣୀର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଆବେଦନ ନ ଥିବାରୁ ନାଟକଟି ଦର୍ଶକ ମାନଙ୍କଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇଛି ।

ନାଟକର ପ୍ରଥମ ଭାଗରେ ବର୍ଷିତ ବଙ୍ଗଳାରାଜା ଲକ୍ଷ୍ମଣସେନଙ୍କ ଆଶ୍ରୟ ଗ୍ରହଣ ଏବଂ ଅନଙ୍ଗଭୀମ ଦେବଙ୍କ ‘ବୀରଶ୍ରୀ ଗଜପତି ଗୌଡ଼େଶ୍ୱର’ ଉପାଧି ଗ୍ରହଣ ଏହି ଦୁଇଟି ଘଟଣା ମାତ୍ର ଇତିହାସ ସମ୍ମତ । ସେହି ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ରକୁ ମଧ୍ୟ ଇତିହାସରୁ ନାଟ୍ୟକାର ଆଣିଛନ୍ତି । ନାଟକର ଦ୍ୱିତୀୟ ଭାଗରେ ବର୍ଷିତ ପ୍ରେମକାହାଣୀଟି ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ କପୋଳ କଟିତ ।

ନାଟ୍ୟକାର ଖୋର୍ଦ୍ଧାର ପାଇକ ବସ୍ତିର ଚିତ୍ର ଦେବାକୁ ଯାଇ ଏକ ପ୍ରକାର କିମ୍ବଦନ୍ତୀକାକାର ଚିତ୍ର ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି । ଅନଙ୍ଗଭୀମଦେବଙ୍କର ରାଜସଭାର ଚିତ୍ର ମଧ୍ୟ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ହୋଇପଡ଼ିଛି ।

ରାଜା ଅନଙ୍ଗଭୀମଦେବ ଏବଂ ଧନୁଆର ସଂଳାପକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ପ୍ରାୟ ଅନ୍ୟ ସମସ୍ତ ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକର ସଂଳାପ ପାତ୍ରାନୁସାରୀ ହୋଇଛି । ରାଜା ଏବଂ ପାଇକ ମଧ୍ୟରେ ହୋଇଥିବା କଥୋପକଥନ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଭାବପ୍ରବଣତାରୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ବୋଲି ମନେହୁଏ । ଅଶ୍ୱିନୀ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ‘ଓଡ଼ିଶା’ ଏବଂ ‘ଓଡ଼ିଆ’ର ଜୟଧ୍ୱନି ଉଠାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ଅତିମାତ୍ରାରେ ଉତ୍କଳୀୟପ୍ରାଣତା ଦ୍ୱାରା ଅନୁପ୍ରାଣିତ ହୋଇ ନାଟ୍ୟକାର ସିରାଜ କଣ୍ଠରେ ଘୋଷଣା କରିଛନ୍ତି- “ଆପଣମାନେ ନିଜକୁ ଉତ୍କଳୀୟ, ଆପଣାର ଦେଶକୁ ଉତ୍କଳ ବୋଲି ଗର୍ବ କରିପାରନ୍ତି କିନ୍ତୁ ଆମ୍ଭେମାନେ ଗର୍ବକରିବୁ-ପ୍ରଚାର କରି ବୁଲିବୁ- ବୀର ଜାତି, ଏହି ଓଡ଼ିଆ-ସେମାନଙ୍କର ଦେଶର ନାମ ଓଡ଼ିଶା” । (ପୃ: ୧୦୯୯) ବାସ୍ତବରେ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଓଡ଼ିଆମି ଉପରେ ଗଢ଼ିଉଠିଛି ନାଟକ ‘ପାଇକପୁଅ’ । ପାଇକ ଜାତିର ଶୈର୍ଯ୍ୟ ବୀର୍ଯ୍ୟକୁ ନେଇ ‘ପାଇକପୁଅ’ ଏକ ଆଭାସ ଚିତ୍ର ଅଙ୍କନ କରିବାକୁ ସକ୍ଷମ ହୋଇପାରିଛି ।

ଗତାନୁଗତିକ ନିୟମାନୁସାରେ ନାଟକଟିକୁ ବିଭାଜନ ନକରି ନାଟ୍ୟକାର ସମଗ୍ର କଥାବସ୍ତୁକୁ ‘ଉଷା’, ‘ମଧ୍ୟାହ୍ନ’, ‘ସଂଧ୍ୟା’ ଆଦି ଗତି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ନାଟକରେ ବ୍ୟବହୃତ ଏଗାରଟି ସଙ୍ଗୀତ ଭିତରେ ଏକପ୍ରକାର ରୋମାଞ୍ଚିକ ଚେତନା ଗୁଂଘିତ । ନାଟକର ଅନ୍ତଃସ୍ଥଳରେ ବିଶ୍ୱମୈତ୍ରୀ ଏବଂ ଅଖଣ୍ଡ ଭାତୃତ୍ୱର ଫଳଗୁ ପ୍ରବାହିତ । ‘ପାଇକପୁଅ’ ନାଟକ ହେବା ପରିବର୍ତ୍ତେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଆଦର୍ଶ ପ୍ରଚାରର ଅନୁଗାମୀ ହୋଇ ପଡ଼ିଛି । ନାଟକୀୟ ଛଟା ବିହୀନ ‘ପାଇକପୁଅ’ ଇତିହାସଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇ ଏକ ଅବାଞ୍ଛିତ ସୃଷ୍ଟିରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି ।

ତାଜମହଲ

(୧୯୩୩)

ଭାରତ ଇତିହାସର ଏକ ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ କିମ୍ବଦନ୍ତୀର ଆଭାସରେ ନାଟକ ‘ତାଜମହଲ’ ରଚିତ । ଚିନିଆଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକଟିରେ ଇତିହାସ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ମୃତ । ତେଣୁ ଡ. ନୀଳାଦ୍ରୀଭୂଷଣ ହରିଚନ୍ଦନ ‘ତାଜମହଲ’କୁ ଏକ ଇଷଡ୍ ଐତିହାସିକ ନାଟକ (Pseudo Historical drama) ଭାବରେ ଅଭିହିତ କରିଛନ୍ତି । ୧୩୦ ।

ବାଗଦାଦର ଏକ ଦରିଦ୍ର କୁମ୍ଭକାରର ପାଳିତା କନ୍ୟା ତାଙ୍କ ଅପହୃତା ହୋଇ ମୋଗଲ ସମ୍ରାଟ ସାହାଜାହାନଙ୍କର ବେଗମ ହୋଇଛି । ମୋଗଲ ଦରବାରର ସମସ୍ତ ବିଳାସବ୍ୟସନ, ସାହାଜାହାନଙ୍କର ପ୍ରାଣାୟୁକ ପ୍ରେମ ସତ୍ତ୍ୱେ ସାମ୍ରାଜ୍ଞୀ ମମତାଜ ହୃଦୟ ଭିତରେ ଗୋଟାଏ ଶୂନ୍ୟତା ଅନୁଭବ କରୁଥିଲେ । ସେ ଭୁଲିଯାଉନଥିଲେ ନିଜର ବାଲ୍ୟପ୍ରେମିକ ଅର୍ଥାତ୍ କୁମ୍ଭକାର ସିରାଜକୁ । ବିବାହର ଦଶବର୍ଷ ପରେ ମଧ୍ୟ ସିରାଜର ସ୍ମୃତି ତାଙ୍କୁ ବିକୃତ କରିପକାଇଛି । ହଠାତ୍ ଦିନେ ସେହି ପୂର୍ବ ସ୍ମୃତିର ତାଡ଼ନାରେ ମମତାଜ ଉଆସ ବାହାରକୁ ଆସି ସଜ୍ଞାହୀନା ହୋଇପଡ଼ିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ସଂବିତ୍ ଆଉ ଫେରିଲା ନାହିଁ । ମମତାଜର ସ୍ମୃତିକୁ ଅମର କରି ରଖିବା ପାଇଁ ସାହାଜାହାନ ଗଢ଼ିଲେ ବିଶ୍ୱବିଖ୍ୟାତ ତାଜମହଲ । ମାତ୍ର ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ମତରେ ସାହାଜାହାନଙ୍କ ତାଜମହଲଠାରୁ ସିରାଜର ହୃଦୟ ବନ୍ଦରରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିବା ତାଜମହଲର ଦୀପ୍ତି ବେଶ୍ ଉଜ୍ଜଳ । ଏଇଠି ନାଟକର ପରିସମାପ୍ତି ।

ଅତ୍ୟଧିକ କଞ୍ଚନାବିଳାସ ଦ୍ୱାରା ଉକ୍ତ ନାଟକଟି ବିକୃତ ବିକଳାଙ୍କ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଇତିହାସରେ ମମତାଜ ହେଉଛନ୍ତି ନୁରଜାହାନଙ୍କ ଭାବୁଷ୍ମତ୍ରୀ ଏବଂ ତାଙ୍କର ଜନ୍ମ ମଧ୍ୟ ଭାରତବର୍ଷରେ । ମାତ୍ର ନାଟ୍ୟକାର ମମତାଜକୁ ବାଗଦାଦରେ ଯେପରି ଭାବରେ ଜନ୍ମ ତଥା ଲାଳିତ ପାଳିତ କରାଇଛନ୍ତି । ତାହା ଐତିହାସିକ ଭ୍ରାନ୍ତି ସୃଷ୍ଟିକରେ । ବାଗଦାଦ୍ ଏବଂ ଭାରତର ବ୍ୟବଧାନକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଗୌଣ ମନେକରି ବା ଦୂରତ୍ୱ ପ୍ରତି ଆଦୌ ଗୁରୁତ୍ୱ ନ ଦେଇ ଯେପରି ନାଟକୀୟ ଭାବେ ମମତାଜ୍ ପାଖରେ ସିରାଜକୁ ପ୍ରବେଶ କରାଇଛନ୍ତି, ତାହା ଅବାସ୍ତବ ମନେହୁଏ । ନାଟ୍ୟକାର ନିଜର କଞ୍ଚନାଶକ୍ତିର ପରୀକ୍ଷା ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବାକୁ ଯାଇ ମମତାଜକୁ ସିରାଜ୍ ଚିନ୍ତାରେ ବିହ୍ୱଳିତା କରାଇ ସଂଜ୍ଞାହୀନ କରି ମୃତ୍ୟୁ ମୁଖକୁ ଯେଲି ଦେଇଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ଏ ସଂପର୍କରେ ଆଲୋକପାତ କରି ଐତିହାସିକ ଡଃ ସାକ୍ସେନା କହନ୍ତି- “On the night of Wednesday, June, 1631, a female child was born to Mumtaz Mahall. She couldnot survive the strain of delivery and began to sink rapidly. She asked Jahan Ara Begum to call her beside the Emperor, who was in another apartment close by. Shahjahan quickly repaired to the room where his wife was lying. Mumtaz mahall opened

her eyes, Commended her children to the care of her husband, and bade him adieu." । ୧୩୧ ।

ନାଟକର ‘ସାହାଜାହାନ’ ଏବଂ ‘ମମତାଜ’- ଏହି ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ରକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ଅନ୍ୟ ସମସ୍ତ ଚରିତ୍ର ଅନୈତିକହାସିକ । ମମତାଜକୁ ଏକ ଆଦର୍ଶ ପ୍ରେମିକାରେ ପରିଣତ କରିବାକୁ ଯାଇ ନାଟ୍ୟକାର ଉତ୍କଳ କବିନାଟିକାସର ଆଶ୍ରୟ ନେଇଛନ୍ତି । ଇତିହାସକୁ ବିକଳାଙ୍କ କରି ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ମମତାଜ ସାଜିଛି ଏକାଧାରରେ ‘କେଦାରଗୌରୀ’ର ଗୌରୀ, ‘ଲୀଏଲୀମଜନୁ’ର ‘ମଜନୁପ୍ରିୟା’ ‘ଲୀଏଲୀ’, ‘ରୋମିଓ ଜୁଲିଏଟ୍’ର ‘ଜୁଲିଏଟ୍’ । ମମତାଜ, ଚରିତ୍ରକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଚାହିଁଥିଲେ ଇତିହାସର ଭିତର ଦେଇ ଗତି କରାଇ ପାରିଥାନ୍ତେ । ମାତ୍ର ଆରବ୍ୟକାହାଣୀର ଅନୁକରଣରେ ସେ ତାକୁ ଭିନ୍ନମୁଖୀ କରାଇଛନ୍ତି । ଠିକ୍ ସେହିପରି ମୋଗଲ ସମ୍ରାଟ ସାହାଜାହାନ ଚରିତ୍ର ଜଣେ ନୀତିତ୍ରୁଷ୍ଟ କାମୁକ ପୁରୁଷରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି । ରାଜକୀୟ ପରିବେଶ ଏବଂ ପରିଚ୍ଛଦ ଛାଡ଼ି ସାହାଜାହାନ ଓହ୍ଲାଇ ଆସିଛନ୍ତି ମଞ୍ଚ ଉପରକୁ ଜଣେ ସାଧାରଣ ପ୍ରେମିକ ଭାବରେ । ଇତିହାସଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇ ଉକ୍ତ ଚରିତ୍ର ବାଉସ୍ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ତାଙ୍କର ଏକ ସଂଳାପକୁ ପରୀକ୍ଷା କରାଯାଇପାରେ “ଓହୋ ! ନାଗର ପାଖକୁ ଦୂତୀ ପଠାଉଥିଲେ ତେବେ-ହୋଃ-ହୋଃ-ଏ ଯେ ହିନ୍ଦୁସ୍ଥାନ ! ତହିଁରେ ଏହି ସ୍ଥାନଟି ନାଗରଙ୍କ ଲାଲାକୁଞ୍ଜ କି ନା ! x x ଶାସ୍ତି ! ଶାସ୍ତି ! ହୋଃ...ହୋଃ...ହୋଃ... କିପରି ଶାସ୍ତି ? କାଣ୍ଡ କି ? -କୋଳକୁ ଭିଡ଼ି ଆଣି ବାହୁପାଶରେ ଖୁବ୍ କଷିକରି ବାନ୍ଧି-ଅଧର ଦଂଶନରେ....” । ୧୩୨ । ନାଟ୍ୟକାର ‘ସାହାଜାହାନ’ ଚରିତ୍ରକୁ ଯେଭଳି ଭାବରେ ଚିତ୍ରଣ କରିଛନ୍ତି, ତାହା ଏକ ଇତର ଚରିତ୍ର ଭଳି ମନେହୁଏ । ସମାଲୋଚକ ହେରଲ୍ ମତରେ - “Though by blood more than half Hindu, he was a better muslim than either his father or his grandfather, and abolished practices instituted or sanctioned by them which were opposed to the sacred law of Islam. He never tasted wine until he was twenty four years old, and then only at the instigation of his father, and he was never a slave to what may be regarded as the cause his house.” । ୧୩୩ । ଏତଦ୍ ବ୍ୟତୀତ ସିରାଜ, ସଲିମ୍, ରହିମ୍, ସୌଦାଗର, ପୌଡ଼ା, ଆମିନା ପ୍ରଭୃତି ଚରିତ୍ର ଇତିହାସଠାରୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଦୂରରେ ରହିଲେ ମଧ୍ୟ ନାଟକର ବୃତ୍ତ ଭିତରୁ ପୃଥକ୍ ନୁହଁନ୍ତି । ଏହି ଗୌଣ ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକ ନାଟକ ପାଇଁ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ, ମାତ୍ର ଏତିହାସିକ ନାଟକ ପାଇଁ ନୁହେଁ ।

ନାଟକ ‘ତାଜମହଲ’ରେ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଯେପରି ଭାବରେ ପୃଷ୍ଠା ପୃଷ୍ଠାବ୍ୟାପି ନିର୍ଦ୍ଦେଶନାର ଟୀକା ଦେଇଛନ୍ତି । ତାହା ନାଟକଟିକୁ ଏକ ବର୍ଷନାଥର୍ମୀ ଉପନ୍ୟାସରେ ପରିଣତ କରିଛି । ଅବଶ୍ୟ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କର ଏ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ମୂଳରେ ବର୍ଷାତୁଣୀଙ୍କ ପ୍ରଭାବକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇ ନ ପାରେ । ‘ତାଜମହଲ’ର ଏହି ଦୀର୍ଘ ଟୀକା ଗୁଡ଼ିକ ଯେକୌଣସି

ପାଠକ ପକ୍ଷରେ ଭାଷଣ ବିରକ୍ତିକର ବୋଧହୁଏ । ନାଟକଟି ୧୯୩୩ ମସିହାରେ ରଚିତ ହୋଇଥିବାରୁ ନାଟ୍ୟକାର ତାଙ୍କର ପାରମ୍ପାରିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ସହିତ କିଛିଟା ଆଧୁନିକ ଭାବଭଂଗାର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ କରାଇଛନ୍ତି । ‘ତାଜମହଲ’ର ପ୍ରେମ, ବିରହ, ଯୁଦ୍ଧ ଏବଂ ସର୍ବୋପରି ଅତିନାଟକୀୟତା ତା’କୁ ଏକ ଉତ୍ତେଜନା ସର୍ବସ୍ୱ ଯାତ୍ରା ନାଟକରେ ପରିଣତ କରିଛି । ନାଟ୍ୟକାର ‘ତାଜମହଲ’ର ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକରେ ଆଦର୍ଶର ମୋହର ମାରିବାକୁ ଯାଇ ସେଗୁଡ଼ିକୁ ମେଲୋଡ୍ରାମାର କିମ୍ବଦନ୍ତୀମାନଙ୍କର ଚରିତ୍ରରେ ରୂପାନ୍ତରିତ କରିଛନ୍ତି । ଐତିହାସିକ ନାଟକ ରଚନା କରିବାକୁ ହେଲେ ସାଧାରଣତଃ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଯେଉଁ ସତର୍କତା ଅବଲମ୍ବନ କରିବାକୁ ପଡ଼େ, ତାହା ଅଶ୍ୱିନୀ ଏଠାରେ କରିନାହାନ୍ତି । ଅଧ୍ୟାପକ ରାୟଙ୍କ ମତରେ- ‘ନାଟକ’ ରଚନା କରିବା ସମୟରେ ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ଅବଲମ୍ବନ କଲେ ମଧ୍ୟ ଇତିହାସ ବା ପୁରାଣରୁ ସଂଗୃହୀତ କଥାବସ୍ତୁ ମାନଙ୍କୁ ଅବଲମ୍ବନ କରି ନାଟକ ରଚନା କରିବାକୁ ହେଲେ ପ୍ରଧାନ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କର କୌଣସି ବିଶେଷ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରିବା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ପକ୍ଷରେ ଅସମ୍ଭବ, କାରଣ ଦର୍ଶକମାନେ କଥାବସ୍ତୁର ସାରାଂଶ ପୂର୍ବରୁ ଜ୍ଞାତ ଥିବାରୁ ତାହାର କୌଣସି ପରିବର୍ତ୍ତନକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିନେବାକୁ ଅକ୍ଷମ ହୁଅନ୍ତି” । ୧୩୪ । ନାଟକର ଭାଷା ଶୈଳୀ, ସଂଳାପ ମଧ୍ୟ ଦୁର୍ବଳ । ସମ୍ରାଟ ସାହାଜାହାନଙ୍କ ମୁଖରେ ପ୍ରଦତ୍ତ ଭାଷା ପାଗଳର ବାର୍ତ୍ତାଳାପ ଛଡ଼ା ଅନ୍ୟ କିଛି ନୁହେଁ । ହିନ୍ଦୀ, ପାର୍ସୀ ଶବ୍ଦର ବହୁ ବିକଳାଙ୍ଗ ପ୍ରୟୋଗ ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ନାଟକର ଚାରିଗୋଟି ସଙ୍ଗୀତ ମଧ୍ୟରୁ ଗୋଟିଏ ହିନ୍ଦୀ ଭାଷାରେ ଏବଂ ତାହା ମଧ୍ୟ Title-Song ଭାବରେ ବ୍ୟବହୃତ ।

ମୋଟ ଉପରେ ବିଭିନ୍ନ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣର ବିଚାରକଲେ, ନାଟକ ‘ତାଜମହଲ’ ଇତିହାସର ତାଜମହଲ ନୁହେଁ । ଏହା ହେଉଛି ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାରଙ୍କ ବନ୍ଧମୂଳ ଅନ୍ଧ ଆଦର୍ଶର ତାଜମହଲ ।

ଓଡ଼ିଆ ଝିଅ

(୧୯୩୫)

ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର, ଏଐତିହାସିକ ପ୍ରଜା ଆନ୍ଦୋଳନର ମୁଖ୍ୟ ପୁରୋଧା ଚକ୍ରଧର ମହାପାତ୍ରଙ୍କ ରଚିତ ‘ବଳାଙ୍ଗୀ’ ଉପନ୍ୟାସର ଅନୁସରଣରେ ରଚନା କରିଛନ୍ତି ନାଟକ ‘ଓଡ଼ିଆ ଝିଅ’ । ଉତ୍କଳର ଚରମ ଦୁର୍ବିପାକ ସମୟରେ ଉପନ୍ୟାସଟି ରଚିତ । ଅର୍ଥାତ୍ ଉତ୍କଳର ଯେତେବେଳେ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କଲେବର ନାହିଁ, ଗଡ଼ଜାତ ରାଜ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ପରସ୍ପର ସହିତ ଯେତେବେଳେ ଗୃହଯୁଦ୍ଧରେ ବ୍ୟାପୂତ, ଠିକ୍ ସେତିକିବେଳେ ବିଦ୍ରୋହୀ ନେତା ଶ୍ରୀ ମହାପାତ୍ର ଆରମ୍ଭ କରନ୍ତି ତାଙ୍କର ଏଐତିହାସିକ ସୃଷ୍ଟି ‘ବଳାଙ୍ଗୀ’ । ସ୍ୱର୍ଗତ ବାଳକୃଷ୍ଣ କରଙ୍କ ସଂପାଦିତ ଆନନ୍ଦ ଲହରୀ ଉପନ୍ୟାସମାଳାର ଏକବିଂଶ ଖଣ୍ଡ ଭାବରେ ଏହା ୧୯୩୪ରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ । ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଉକ୍ତ ଉପନ୍ୟାସର କଥାବସ୍ତୁକୁ ନାଟ୍ୟରୂପ ଦେଲାବେଳେ ଅତିରଂଜନ ବା କଳ୍ପନାର ଆଶ୍ରୟ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ ହେଁ ଇତିହାସ ପ୍ରେମ ପ୍ରଣୟ ପରିଣୟ ସର୍ବୋପରି ଉତ୍କଳୀୟ ଅଭିରୁଚି ଆଦର୍ଶ ପ୍ରତି ଅନ୍ୟାୟ ଆଚରଣ କରିନାହାନ୍ତି ।

‘ବଳାଙ୍ଗୀ’ ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରି ଅଧ୍ୟାପକ ରବୀନ୍ଦ୍ର କୁମାର ପ୍ରହରାଜ କହନ୍ତି- ‘ବର୍ତ୍ତମାନର ପରିପ୍ରେକ୍ଷାରେ ଅତୀତରୁ ବିଚାର କରିବାର ନିଷ୍ପାଦର ଦାୟିତ୍ୱ ବହନ କରି ସେ (ମହାପାତ୍ର) ଇତିହାସରୁ ସଂଗ୍ରହ କରିଛନ୍ତି ଉପାଦାନ-ସମାଜରୁ ଆହରଣ କରିଛନ୍ତି ସଂସ୍କାରର ଦ୍ୟୋତନା । x x ବିଦେଶୀ ଶାସନର, ସତ୍ୟତାର ଯେଉଁ ଚିହ୍ନ ଅନୁଭୂତି ସେ ଲାଭ କରିଛନ୍ତି ସେ ସବୁର ରୂପାୟନ ତାଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣକୁ ସ୍ପଷ୍ଟ କରିଦେଇଛି । ଅତୀତ ଜୀବନର, ଇତିହାସର ବହୁ ଗୌରବମୟ ତଥ୍ୟ ଓ ଉପାଦାନର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ପରିଚୟ ତାଙ୍କୁ ଏ ଜାତିପାଇଁ ଅସୀମ ଶ୍ରଦ୍ଧାଶୀଳ କରି ତୋଳିଛି” । ୧୩୫ । ଅଧ୍ୟାପକ ପ୍ରହରାଜଙ୍କର ବଳାଙ୍ଗୀ ସଂପର୍କୀତ ମନ୍ତବ୍ୟଟିକୁ ମଧ୍ୟ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପାଇଁ ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇପାରେ । ଯଦିତ ସେ ନାଟକ ରଚନାରେ ସ୍ୱର୍ଗତ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ ନିକଟରେ ରଣୀ ।

ବଳାଙ୍ଗୀର କିୟଦଂଶକୁ ଆଧାର କରି କାଳୀଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକ ‘ମାଳତୀ’ ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । କାଳୀବାବୁଙ୍କ ‘ମାଳତୀ’ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ‘ଓଡ଼ିଆଝିଅ’ ଏବଂ ଏ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ ‘ବଳାଙ୍ଗୀ’ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟିନିକ୍ଷେପ କଲେ ଜଣାପଡ଼େ, ସେମାନେ ଯେମିତି ପରସ୍ପରଠାରୁ ପୃଥକ ଏବଂ ନିଜ ନିଜର ପରଧି ଭିତରେ ସ୍ୱୟଂସଂପୂର୍ଣ୍ଣ । ନରସିଂହପୁର ଏବଂ ଅନୁଗୁଳର ସୀମାବିବାଦକୁ ନେଇ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଏଐତିହାସିକ ନାଟକ ରଚିତ । ଏହା ହିଁ ସମଗ୍ର ନାଟକର ଗୋଟିଏ ମାତ୍ର ଏଐତିହାସିକ ଉପାଦାନ । ନରସିଂହପୁରର ବୃଦ୍ଧ ସେନାପତି ମଙ୍ଗରାଜଙ୍କ ସହିତ ଅନୁଗୁଳର ରାଜା ବଜ୍ରଧରଙ୍କର ଯୁଦ୍ଧ ହୋଇଛି । ଇତି ମଧ୍ୟରେ ନରସିଂହପୁରର ରାଜକୁମାର ପୂର୍ଣ୍ଣଚନ୍ଦ୍ର ସହିତ ଅନୁଗୁଳର ରାଜକୁମାରୀ ଚିତ୍ରମାଳାର ପ୍ରଣୟ ସଂଘଟିତ ହୋଇଛି । ମାତ୍ର ନରସିଂହପୁରର ରାଜମାତା ନିଜର ପୁତ୍ରକୁ ମଙ୍ଗରାଜଙ୍କ

ଏକପ୍ରକାର ମଧୁର ଗୁଞ୍ଜରଣ ଶୁଣାଯାଏ । ରାଜା ପୂର୍ଣ୍ଣଚନ୍ଦ୍ର ବଳାଙ୍ଗୀ ଏବଂ ଚିତ୍ରମାଳୀ-
ଏହି ତିନଟି ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟକାର ଯୋଗସୂତ୍ର ରକ୍ଷା କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି ।
'ବଳାଙ୍ଗୀ' ଚରିତ୍ରର ଚରମ ଉତ୍କର୍ଷ ସାଧିତ ହୋଇଛି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଲେଖନୀରେ । ଅଶ୍ୱିନୀ
କବି ଚରିତ୍ରଟିକୁ ଅନାବଶ୍ୟକ ଭାବେ ନାଟକରେ ସଂଯୋଜିତ କରିଛନ୍ତି । ଉକ୍ତ ଚରିତ୍ରର
କୌଣସି ଗୁରୁତ୍ୱ ଅନୁଭୂତ ହୁଏ ନାହିଁ । ମାଳତୀ ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ନାରୀତ୍ୱର ମହନୀୟ
ଗୁଣାବଳୀକୁ ପ୍ରକଟିତ କରିଛନ୍ତି । ମନେହୁଏ, ନାରୀ ସ୍ୱାଧୀନତା ସପକ୍ଷରେ ମାଳତୀର ଯୁକ୍ତି
ହିଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ନିଜସ୍ୱ ଆଦର୍ଶ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କିଛି ନୁହେଁ ।

'ଓଡ଼ିଆଝିଅ'ର ମଞ୍ଚ ଉପଯୋଗିତା ନେଇ ଅନେକ ସମୟରେ ସନ୍ଦେହ
ଜନ୍ମିଥାଏ । 'ବଳାଙ୍ଗୀ'ର ଯୋଗୁବେଶରେ ପ୍ରବେଶ, ପଛେଇ ପଛେଇ ଯାଇ ଆଖି
ପିଛୁଳାକେ ପୂର୍ଣ୍ଣଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କୁ ଝାମି ନେଇ ଘୋଡ଼ା ଉପରେ ବସାଇ ଚମ୍ପଟ ଦେବା, ମଞ୍ଚ
ଉପରେ ଶିକାର କରିବା, ହାତୀପଲ ଏବଂ ଅପର ପାର୍ଶ୍ୱରେ ଘୋଡ଼ା ଦୁଇଟି ବନ୍ଧାଥିବା
ଇତ୍ୟାଦି ଦୃଶ୍ୟ ଗୁଡ଼ିକର ମଞ୍ଚାୟନ ନେଇ ଯୁଗପତ ସନ୍ଦେହ ଜନ୍ମିଥାଏ । କାରଣ ଓଡ଼ିଶାର
ମଞ୍ଚରେ ଏ ସମସ୍ତ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବା ଯେତିକି ବ୍ୟୟସାପେକ୍ଷ, ସେତିକି ଆୟାସସାଧ
ମଧ୍ୟ ।

ନାଟକୀୟ 'ବନ୍ଧ' ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅଶ୍ୱିନୀ ଉକ୍ତ ନାଟକରେ କେତେକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଦୃତି
କରିଛନ୍ତି । ବଳାଙ୍ଗୀ ଏବଂ ଚିତ୍ରମାଳୀ ଉଭୟ ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ଧ୍ୱର ସୃଷ୍ଟିପାଇଁ ପରିବେଶ
ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାର ତାହା କରିନାହାନ୍ତି । ନାଟକରେ ପ୍ରବତ୍ତ ବହିର୍ଦ୍ଧ୍ୱ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ
ନୁହେଁ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ରାଜ ପରିବାର ସଂପର୍କରେ ସୀମିତ ଜ୍ଞାନ ଥିବାରୁ ନାଟକରେ
ପ୍ରବତ୍ତ ରାଜ ପରିବାରର ବର୍ଣ୍ଣନା ଦୃତିପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଇତିହାସର ସାମାନ୍ୟ ଝଲକରେ
ସ୍ପଷ୍ଟ 'ଓଡ଼ିଆଝିଅ' ତାର ଏଐତିହାସିକ ମୂଲ୍ୟକୁ ରକ୍ଷା କରିବାରେ ଅସମର୍ଥ ହୋଇଛି ।
ତଥାପି ସକଳ ପ୍ରକାର ଭ୍ରାନ୍ତି ସତ୍ତ୍ୱେ 'ବଳାଙ୍ଗୀ'ର ଆତ୍ମତ୍ୟାଗ, 'ମାଳତୀ'ର ବୀରତ୍ୱ ଏବଂ
ସର୍ବୋପରି ଉତ୍କଳୀୟମାନଙ୍କର ସଂଗଠନ ଶକ୍ତିର ପରୀକ୍ଷା ନାଟକଟିକୁ ଏକ
ମନୋରଞ୍ଜନଧର୍ମୀ ସୃଷ୍ଟିରେ ପରିଣତ କରିଛି । ବାସ୍ତବରେ ମିଳନ ଓ ମୃତ୍ୟୁର ଶଙ୍ଖଧ୍ୱନି
ମଧ୍ୟରେ ଜୀବନ୍ୟାସ ନେଇଥିବା 'ଓଡ଼ିଆଝିଅ' ଏକ ସାର୍ଥକ ଟ୍ରାଜି-କମେଡ଼ିରେ ପରିଣତ
ହୋଇଛି ।

ଭଞ୍ଜଭୂଜଂଗ

(୧୯୩୬)

‘ଭଞ୍ଜଭୂଜଂଗ’ର କଥାବସ୍ତୁ ନୀଳଗିରି ବଂଶଲିପିରୁ ସଂଗୃହୀତ ବୋଲି ନାଟ୍ୟକାର ନାଟକର ଭୂମିକାରେ ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି । ଉକ୍ତ ନାଟକରେ କୌଣସି ଐତିହାସିକ କାହାଣୀର ଅବତାରଣା ହୋଇନାହିଁ । ନାଟ୍ୟକାର ନିଜ ଇଚ୍ଛା ମୁତାବକ ଯେଉଁ କାହାଣୀର ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । ତାହା ଇତିହାସର ସୀମାରେଖା ଛୁଇଁ ପାରିନାହିଁ । ନାଟକଟି ପାଠକଲା ପରେ ବା ଦର୍ଶନ କଲାପରେ ଜଣାପଡ଼େ ତାହା ସତେ ଯେମିତି ନୀଳଗିରି ରାଜାଙ୍କର ପ୍ରଶସ୍ତି ଗାନ ପାଇଁ ଅଭିପ୍ରେତ । ମୟୂରଭଞ୍ଜ ଏବଂ ନୀଳଗିରି-ଏହି ଦୁଇଟି ରାଜ୍ୟର ଯୁଦ୍ଧ ବିଭାଷିକା ମଧ୍ୟ ଦେଇ କୌଶଳର ସହିତ ନାଟ୍ୟକାର ଦୁଇଟି ପ୍ରଣୟ କାହାଣୀକୁ ଖଞ୍ଜି ଦେଇଛନ୍ତି । ପୁରୁଷୋତ୍ତମ ଦେବଙ୍କ ମଧ୍ୟସ୍ଥତାରେ ସଂଘର୍ଷରତ ଦୁଇଟି ବିବାଦୀୟ ରାଜବଂଶର ଦୀର୍ଘଦିନର ପୋଷିତ ଭାତୁବିବାଦର ସମାଧାନ ଘଟିଛି । ମିଳନର ତିକ୍ତ ମଧୁର ପରିବେଶ ଭିତରେ ନାଟକର ପରିସମାପ୍ତି ଘଟିଛି । ଉଭୟ ରାଜବଂଶ ଅପୂର୍ବ ସ୍ନେହ ସଂପର୍କରେ ସବୁଦିନ ପାଇଁ ବାନ୍ଧି ହୋଇଯାଇଛନ୍ତି । ବସନ୍ତ ସହିତ କଲରାର ଏବଂ ନୀଳକଣ୍ଠ ସହିତ କନକର ଶୁଭ ପରିଣୟ ଅନୁଷ୍ଠିତ ହେବା ଭିତରେ ଉଭୟ ରାଜବଂଶ ଅତୀତର କଳଂକିତ ଅଧ୍ୟାୟକୁ ଭୁଲିଯାଇ ପୁଣିଥରେ ଯୋଡ଼ି ହୋଇଯାଇଛନ୍ତି ।

ଓଡ଼ିଶାର ଆଞ୍ଚଳିକ ଇତିହାସକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ନାଟକଟି ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲେ ହେଁ କେବଳ କେତୋଟି ଐତିହାସିକ ନାମକୁ ଛାଡ଼ି ଦେଲେ ବାକି ସମସ୍ତ ବିଷୟ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର କଳ୍ପନା ପ୍ରସୂତ । ନାଟ୍ୟକାର ମୟୂରଭଞ୍ଜ ଯୁବରାଜ ନୀଳକଣ୍ଠଙ୍କୁ ‘ଭଞ୍ଜ’ ଏବଂ ନୀଳଗିରି ଯୁବରାଜ ବସନ୍ତଙ୍କୁ ‘ଭୂଜଂଗ’ ନାମରେ ଆଖ୍ୟାୟିତ କରିଛନ୍ତି । ନାଟକର କେତେକ ସ୍ଥାନରେ ନୀଳଗିରିର ପ୍ରଶସ୍ତି ଗାନ କରିବାକୁ ଯାଇ ନାଟ୍ୟକାର ଉକ୍ତ ରାଜବଂଶ ଅର୍ଥାତ୍ ‘ବିରାଟ’ ରାଜବଂଶର ଆତ୍ମପ୍ରୋତ୍ତି ବର୍ଣ୍ଣନା କରିବସିଛନ୍ତି । ‘ଜଗନ୍ନାଥ ବିରାଟ’ର ପୁତ୍ର ‘ବସନ୍ତବିରାଟ’ ଉଚ୍ଚାରଣ କରିବା ଭିତରେ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ସେହି ରାଜବଂଶର ଐତିହ୍ୟକୁ ଦୃଷ୍ଟିନିକ୍ଷେପ କରିଛନ୍ତି ।

ମୟୂରଭଞ୍ଜ ଜିଲ୍ଲାରେ ବିରାଟପୁର (ପ୍ରାକ୍ତନ ନାମ: କଇଁସାରୀ (Koinsari) ନାମରେ ଏକ ଗ୍ରାମଥିବା ଇତିହାସରୁ ଜଣାଯାଏ । ଡଃ ମହତାବ ଏହି ବିରାଟପୁର ବା ବିରାଟବଂଶର ସ୍ଥିତି ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିବାକୁ ଯାଇ ଐତିହାସିକ ଏନ୍.ଏନ୍.ବସୁଙ୍କର ମତକୁ ଉଦ୍ଧାର କରିଛନ୍ତି । ଏହି ମତଟି ହେଲା- “That the Naga family of Mayurbhanj was known by the name Virata Bhujanga or the virat family. They were serpent worshippers and flourished in Mayurbhanja before the Bhanja came to power.” । ୧୩୭ । ବିଶ୍ୱକୋଷ ମତରେ କଇଁସାରୀଠାରୁ ନୀଳଗିରି ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ

ସମଗ୍ର ଅଞ୍ଚଳ ବିରାଟ ରାଜାଙ୍କର ଥିଲାବୋଲି ଜଣାପଡ଼େ ।

ନାଟକଟିକୁ ସରସ ସୁନ୍ଦର କରିବା ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର କେତେଗୁଡ଼ିଏ କାହିଁନିକି ଚରିତ୍ର ଅବତାରଣା କରିଛନ୍ତି । କୌଣସି ଗୋଟିଏ ଚରିତ୍ର ପୂର୍ଣ୍ଣତା ଲାଭ କରି ପାରିନାହାଁନ୍ତି । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ର ମେଲୋଡ୍ରାମାର ଚରିତ୍ର ଭଳି ଅଭିନୟ ଆରମ୍ଭ କରିଛନ୍ତି । ଯାତ୍ରା ନାଟକର ଉତ୍ଥାନ ପତନରେ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକ ରୂପ ପରିଗ୍ରହ ଲାଭ କରିଛନ୍ତି । କଲରା ଏବଂ ଜନକ-ଏଇ ଚରିତ୍ର ଦୁଇଟି ଅତି ନାଟକୀୟ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ରାଜ ଦରବାରର ଆବାହାଡ଼ା ଭିତରେ ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକ ଉଦ୍‌ବାସ୍ତୁ ଭଳି ମନେ ହୋଇଛନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କର ମାନସିକ ଭାବାବେଶ ଯଥାର୍ଥ ରୂପ ନେଇପାରିନି । ନାଟକରେ ପୁରୁଷୋତ୍ତମ ଦେବ ଚରିତ୍ରଟି ଏକ ଅବାନ୍ତର ଚରିତ୍ର ଭଳି ମନେହୁଏ । ଏହି ଐତିହାସିକ ଚରିତ୍ରଟିର ଯଥେଷ୍ଟ ପ୍ରୟୋଗ ଘଟିଛି । ନାଟ୍ୟକାର ପୁରୁଷୋତ୍ତମଙ୍କୁ ବାଦ୍ ଦେଇ କଥାବସ୍ତୁକୁ ଗତିଶୀଳ କରାଇ ପାରିଥାନ୍ତେ, ମାତ୍ର ଭାବପ୍ରବଣତାର ବଶବର୍ତ୍ତୀ ହୋଇ ସେ ଏପରି କରିଛନ୍ତି ବୋଲି ମନେହୁଏ । ନୀଳକଣ୍ଠ ଏବଂ ବସନ୍ତର ମୁହୂର୍ତ୍ତକୁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସେମାନଙ୍କର ଚାରିତ୍ରିକ ସୌରଭକୁ ନଷ୍ଟ କରିଛି ।

ନାଟକର ସଂଳାପ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ଏବଂ ଭାବରହିତ । ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ଲଗାମ ବା ବିଧି ବିଧାନହୀନ ସଂଳାପ ଶୈଳୀ ପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି । ପାରସ୍ପରିକ କଥୋପକଥନ ଭିତରେ କୌଣସି ପ୍ରକାର ସଂପର୍କ ଥିଲାପରି ମନେହୁଏ ନାହିଁ ।

ପାଞ୍ଚଟି ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ ହୋଇଥିବା ନାଟକଟିରେ କୌଣସି ଅଙ୍କ ବା ଦୃଶ୍ୟର ସୁଚନା ନାହିଁ । ସମଗ୍ର ନାଟକରେ ବ୍ୟବହୃତ ସାତଟି ସଙ୍ଗୀତ କୌଣସି ପ୍ରକାର ରସମାଧୁର୍ଯ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିନାହିଁ । ଓଡ଼ିଶାର ଇତିହାସକୁ ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ବିଦ୍ରୁପ କରାଯାଇଛି । ‘ଓଡ଼ିଆଝିଅ’ ପରି ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ଅଶ୍ୱିନୀ ନିଜର ପ୍ରତିଭାର ଅପଚୟ କରିଛନ୍ତି । ଐତିହାସିକ ନାଟକରେ ଇତିହାସର ସତ୍ୟ ହିଁ ମୂଳ, ଜଞ୍ଜନା ଗୌଣ । ମାତ୍ର ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ଜଞ୍ଜନା ହିଁ ମୂଳ । ଐତିହାସିକ ସତ୍ୟ ହିଁ ଗୌଣ ।

ନାଟକଟି ମେଲୋଡ୍ରାମାର ସମସ୍ତ ଗୁଣକୁ ବହନ କରିଛି । ଏକ ପ୍ରକାର ଅସ୍ୱାଭାବିକ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟିକରି ନାଟ୍ୟକାର ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଆମୋଦ ଦେବାକୁ ଯାଇ ବାସ୍ତବତାଠାରୁ ଦୂରେଇ ନେଇ ଯାଇଛନ୍ତି । ମଞ୍ଚ ଉପରେ କେତେକ ଘଟଣାର ପ୍ରଦର୍ଶନ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଅବାସ୍ତବ ହୋଇପଡ଼ିଛି, ଯଥା: ଫଳକୁ ତାର ମାରିଲା ବେଳେ ଅନ୍ୟ ଜଣେ ଶରଦ୍ୱାରା ତା’ର ତାରକୁ ଭୁପତିତ କରିବା, ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଯୁଦ୍ଧରେ ବ୍ୟାପ୍ତ ହେବା, ଛଦ୍ମବେଶରେ କେହି କାହାରିକୁ ଚିହ୍ନି ନ ପାରିବା (ବସନ୍ତ ବେଶରେ ନୀଳକଣ୍ଠର ପ୍ରବେଶ ବା ବାରମ୍ବାର ଛଦ୍ମବେଶରେ ପ୍ରବେଶ ଏବଂ ପ୍ରସ୍ଥାନ) ଜନକର କମାଣ୍ଡକୁ ଆଉଜି କରି ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖିବା । ଜନକର ତୋପଗୁଳିରେ ସେତୁର ମଧ୍ୟଭାଗ ଉଡ଼ିଯିବା ଏବଂ ଭଗ୍ନସେତୁର

ଦୁଇମୁଣ୍ଡରେ ନୀଳକଣ୍ଠ ଏବଂ ବସନ୍ତ ଓହଳି ରହିଥିବା, ଝରଣାରେ କଲରା ଖସି ପଡ଼ିବା ବେଳେ ବସନ୍ତ ଗୋଟିଏ ହାତରେ ବୃକ୍ଷର ଶାଖା ଏବଂ ଅନ୍ୟ ହାତରେ କଲରାର କେଶକୁ ଧରିବା, କନକର କାଖରୁ କଳସାଟି ଖସିଯାଇ ଦୂରକୁ ଭାସିଯିବା, ବସନ୍ତର ଗଛ ଉପରକୁ କୁଦାମାରି ଏଣେ ତେଣେ ଚାହିଁବା ଇତ୍ୟାଦି ।

ନାଟ୍ୟକାର ରାଜତନ୍ତ୍ରର ଛତ୍ର ଛାୟା ତଳେ ଗଣତନ୍ତ୍ରର ଅଙ୍କୁରକୁ ଦେଖିପାରିଛନ୍ତି ଯାହା ରୂପ ନେଇଛି ବସନ୍ତର ଭାଷାରେ - “ x x ପିତାଙ୍କ ରୋଗ ଶଯ୍ୟାରେ ମୁଁ ଚରଣ ସ୍ପର୍ଶକରି ପ୍ରତିଜ୍ଞା କରିଛି- ଉଆସରେ ତ ଦୂରେ କୌଣସି କୁଡ଼ିଆରେ ସୁଦ୍ଧା ଆଶ୍ରୟ ନେବିନାହିଁ, ଯେ ଯାଏ ଜଣେ ସୁଦ୍ଧା ପ୍ରଜା ମୋର ଆଶ୍ରୟ ବିହୀନ - କୁଡ଼ିଆ ବାହାରେ ।” (ପୃ: ୧୨୧୧) ସ୍ଥୁଳ ବିଶେଷରେ କେତେକ ସଂଳାପଗତ ଚୂଟି ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ପୁରୁଷୋତ୍ତମଙ୍କ ଭଗ୍ନୀ ରାଜଜେମା କଲରାଙ୍କ ମୁଖରେ ଦିଆଯାଇଛି- “ବେଶ୍ ତ, ଲାଛି ଦେଲ ନାହିଁ ସତ୍ୟ- ବୈରତା ଘୁଟି ଯାଇଥାନ୍ତା ପତ୍ୟ” (ପୃ: ୧୨୦୩) । ଭାଷା ଶୈଳୀରେ କୌଣସି ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଉନ୍ନତି ଘଟିନି । ଘୃଣା, ବିଦେଷ, ହିଂସା, ଅବିଶ୍ୱାସର ସମାଧି ଦେଇ ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଛନ୍ତି ଏକ ଶୋଷଣ ପେଷଣ ବୈରୀମୁକ୍ତ ସମାଜ । ସେହି ଆଦର୍ଶ ସମାଜର ବାର୍ତ୍ତାବହ ରୂପେ ଦେଖା ଦେଇଛନ୍ତି ପୁରୁଷୋତ୍ତମ ଦେବ । ମିଳନ, ମୈତ୍ରୀ ଏବଂ ମାଧୁର୍ଯ୍ୟ ରସ ଭିତରେ ନାଟକର ପରିସମାପ୍ତି ଘଟିଛି ।

କପିଳେନ୍ଦ୍ର ଦେବ

(୧୯୫୩)

‘କପିଳେନ୍ଦ୍ରଦେବ’ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କର ଏକ ସଫଳ ନାଟକ । କିମ୍ବଦନ୍ତୀ, ଇତିହାସ ଏବଂ କଳ୍ପନାର ସମ୍ମିଶ୍ରଣରେ ଏହା ଗଢ଼ି ଉଠିଛି । ୧୯୫୩ ମସିହାରେ ସାମୁଏଲ ସାହୁ (ବାବି)ଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶନାରେ କଟକର ଅନୁପୂର୍ଣ୍ଣା ‘ବି’ ଗ୍ରୁପ୍‌ଦ୍ୱାରା ଉକ୍ତ ନାଟକ ‘ଅଭିଷେକ’ ନାମରେ ଅଭିନୀତ ହୁଏ । ବିଷୟବସ୍ତୁ ସଂପର୍କରେ ସୂଚନା ଦେବାକୁ ଯାଇ ସ୍ୱୟଂ ନାଟ୍ୟକାର କହନ୍ତି “ସୂର୍ଯ୍ୟବଂଶ-ପ୍ରତିଷ୍ଠାତା କପିଳେନ୍ଦ୍ରଦେବଙ୍କର ବହୁମୁଖୀ ଅଭିଯାନ ତଥା ବୃହତ୍ତର ଓ ଗୌରବ ସମୃଦ୍ଧ ଉତ୍କଳରାଜ୍ୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପ୍ରସିଦ୍ଧ । ସେହି ବିଶିଷ୍ଟ ଜନନାୟକ ତାଙ୍କର ଗଭୀର ତମସାଛନ୍ନ ବାଲ୍ୟଜୀବନାକାଶରେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଖର ପ୍ରତିଭା ଭାସ୍‌ରୋଦୟର ସୂଚନା ଦେଇଥିଲେ, ତାହା ବାଢ଼ିବାର ଯଥେଷ୍ଟ ସୁଯୋଗ ପାଇଛି ଏହି ନାଟକରେ” । ୧୩୮ ।

କପିଳେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ସିଂହାସନ ଆରୋହଣ ସଂପର୍କିତ ବିଷୟକୁ ନେଇ ନାଟକଟି ଗଢ଼ି ଉଠିଛି । ଏଥିପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର v ଜଗବନ୍ଧୁ ସିଂହଙ୍କ ପ୍ରାଚୀନ ଉତ୍କଳ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଛନ୍ତି ବୋଲି ନାଟକର ଆତ୍ମକଥାରେ ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ନାଟକଟି ପାଠକଲୋକ ଶାୟୀ ଏ ଯେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ବେଶାଭାଗ ମନଗଢ଼ା କିମ୍ବଦନ୍ତୀ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଛନ୍ତି ।

କପିଳେନ୍ଦ୍ର ଦେବଙ୍କ ବାଲ୍ୟଜୀବନ ସଂପର୍କରେ ଇତିହାସ ନାରବ । ଏଐତିହାସିକ ପ୍ରଭାତ ମୁଖାର୍ଜୀଙ୍କ ଭାଷାରେ – “No reliable information is available regarding Kapilendra's ancestors. According to tradition they belonged to South Orissa. We learn from the veligalarni copper plates that Yajnesvara was Kapilendra's father and his mother's name was Bellema.” । ୧୩୯ । କପିଳେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ଖୋଦିତ ଜଗନ୍ନାଥ ମନ୍ଦିର ଶିଳାଲେଖରୁ ମହାପାତ୍ର ଗୋପୀନାଥ, ଜଳେଶ୍ୱର ସେନାନରେନ୍ଦ୍ର ଏବଂ କାଶୀ ବିଦ୍ୟାଧର ପ୍ରମୁଖ କେତେଜଣ ରାଜକର୍ମଚାରୀଙ୍କର ସୂଚନା ମିଳେ । କପିଳେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ଜଳେଶ୍ୱର ସେନାନରେନ୍ଦ୍ର ଏବଂ କାଶୀ ବିଦ୍ୟାଧର ତାଙ୍କର ପରମହିତୈଷୀ ଥିଲେ । ପରେ ପରେ ଗୋପୀନାଥ ମହାପାତ୍ର କପିଳେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ସେନାବାହିନୀର ସେନାଧ୍ୟକ୍ଷ ପଦବୀକୁ ଇନ୍ନୀତ ହୋଇଥିଲେ । ଏହି ରାଜକର୍ମଚାରୀଙ୍କର ପଦୋନ୍ନତିରୁ ସେମାନେ ଯେ ଉତ୍କଳର ସିଂହାସନ ଆରୋହଣରେ କପିଳେନ୍ଦ୍ରଦେବଙ୍କୁ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥିବେ, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ୧୪୦ ।

‘ଗଙ୍ଗବଂଶାନୁଚରିତମ୍’ର ମତରେ ରାଜା ଭାନୁଦେବ ରାଜଧାନୀଠାରୁ ଦୂରରେ ଥିଲାବେଳେ କପିଳେନ୍ଦ୍ର ସିଂହାସନ ଆରୋହଣ କଲେ । ‘ଭକ୍ତି ଭାଗବତ’ ମତରେ ଗଙ୍ଗବଂଶର ସୌଭାଗ୍ୟ ରବି ଅସ୍ତ ହେଲାବେଳକୁ କପିଳେନ୍ଦ୍ର କେତେକ କ୍ଷମତାସଂପନ୍ନ

ରାଜକର୍ମଚାରୀ ତଥା ସମ୍ରାଟମାନଙ୍କ ସହାୟତାରେ ଉତ୍କଳର ସିଂହାସନ ଅଧିକାର କରିଥିଲେ । ‘ମାଦଳାପାଞ୍ଜି’ ଅନୁସାରେ - ‘ମଉଜାନୁ ଦେବ ଦିନେ ପରମେଶ୍ୱରଙ୍କୁ ଜଣାଇଲେ ମୋହ ଉତ୍ତରୁ କାହାକୁ କରିଅଛ ଗୋସାଇଁ । ଏଥିକୁ ସପନେ ଆଗ୍ୟାଁ ହୋଇଲେ କାଲି ଦରଶନ ବେଳେ ବିମଳାଇଙ୍କ ଆଗେ ଖପରା ଖଣ୍ଡେ କୋରୁଥିବ, ତତେ ଦେଖୁ ପଳାଇଯିବ, ସେହି ତାକୁ କରିଅଛୁ । x x ଏମନ୍ତରେ ରାଜା ବିମଳାଇଙ୍କଠାରେ ଦେଖୁ ବୋଇଲେ ତୁମେ କି ଲୋକ । କପିଳି କହିଲେ ଆମେ ପୂର୍ଣ୍ଣବଂଶୀ ରାଉତ । ଏଥିକୁ ରାଜା କହିଲେ ଆମ୍ଭଠାରେ ଚାକର ରହ । ଏଥିକୁ କପିଳ ରାଉତ ଚାକର ରହିଲେ ଥୋକାଏ ଦିନ ଉତ୍ତରୁ ପରମେଶ୍ୱର କପିଳି ରାଉତକୁ ରାଜା କରି ଶାନ୍ତୀ ଆଗ୍ୟାଁ ଦେଲେ” । ୧୪୧ । ✓ ଜଗବନ୍ଧୁ ସିଂହଙ୍କ ମତରେ କପିଳେନ୍ଦ୍ର ଜଣେ ଦରିଦ୍ର ପୂର୍ଣ୍ଣବଂଶୀୟ କ୍ଷତ୍ରିୟ ସନ୍ତାନ । ଉଦର ପୋଷଣର ଅନ୍ୟ ଉପାୟ ନ ଦେଖୁ ଜନୈକ ବ୍ରାହ୍ମଣ ଘରେ ଗାଈ ରଖା କାର୍ଯ୍ୟ କରୁଥିଲେ । ଦିନେ ପଡ଼ିଆରେ କପିଳା ଶୋଇଥିବା ଅବସ୍ଥାରେ ନାଗ ସାପ ତା’ ମୁଣ୍ଡ ଉପରେ ଫଣା ଟେକିବାର ଦେଖୁ ବ୍ରାହ୍ମଣ ତାକୁ ବନ୍ଧୁ ଯନ୍ତରେ ରଖାଇଲା । ମାତ୍ର ସେଥିରେ କପିଳାର ମନ ନ ମାନିବାରୁ ବନମାଳୀ ଦାସ ପୁଅ କାଶୀଦାସ ସହ ଚୋରିବିଦ୍ୟା ଆରମ୍ଭ କରିଦେଲା । କିଛି ଦିନ ପରେ ଚୋରିବିଦ୍ୟା ଛାଡ଼ି ମାଗି ଖାଇବାକୁ କପିଳା ଶ୍ରେୟସ୍କର ମନେକଲା । ଦିନେ ବିମଳଙ୍କ ମନ୍ଦିର ଆଗରେ ରଜା ଅକଟାଭାନୁ କପିଳାକୁ ଅତି ଦୟନୀୟ ଅବସ୍ଥାରେ ଦେଖିଲେ ଏବଂ ଶୂନ୍ୟବାଣୀ ଅନୁସାରେ ତାକୁ ହିଁ ରାଜା କରାଇଲେ । ୧୪୨ । ମାଦଳାପାଞ୍ଜି ଏବଂ ପ୍ରାଚୀନ ଉତ୍କଳର ବିବରଣୀ ପ୍ରାୟ ସମାନ । ଅଶ୍ୱିନାକୁମାର ଏ ସମସ୍ତ ତଥ୍ୟାବଳୀ ସହ ଆଉ କେତେକ କାଳ୍ପନିକ କଥାବସ୍ତୁର ସଂଯୋଗ କରିଛନ୍ତି ।

‘କପିଳେନ୍ଦ୍ର ଦେବ’ ନାଟକରେ ଇତିହାସର କ୍ଷୀଣ ଝଲକ ଅଛି । କପିଳେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ସିଂହାସନ ଆରୋହଣ ଏକ ଐତିହାସିକ ଘଟଣା, ମାତ୍ର ନାଟକରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ତାଙ୍କର ସିଂହାସନ ଆରୋହଣ ସଂପର୍କୀୟ ତଥ୍ୟ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସତ୍ୟଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇ କିମ୍ବଦନ୍ତୀର ଅଧିକ ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ ହୋଇଯାଇଛି । ଭାନୁଦେବ ବା ଭାନୁଗଙ୍ଗ ଦେବ ଏବଂ କପିଳେନ୍ଦ୍ର ଦେବ ଦୁଇଟି ଐତିହାସିକ ଚରିତ୍ର । ନାଟକରେ ଭାନୁଦେବ ଯେପରି ନିଜକୁ ମଉଜାନୁ ଏବଂ ଅକଟାଅବଟା ଭାନୁ ଭାବରେ ଅଭିହିତ କରିଅଛନ୍ତି, ତାହା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଅନୈତିହାସିକ । ଇତିହାସର କପିଳେନ୍ଦ୍ରବୀର, ଜଣେ ଦକ୍ଷ ପ୍ରଶାସକ ଥିଲାବେଳେ ନାଟକର କପିଳେନ୍ଦ୍ର ଏକାଧାରରେ ପ୍ରେମିକ, ଚୋର, ଗାଈଜଗୁଆଳ, ଭିକ୍ଷୁକ, ଭୃତ୍ୟ ଏବଂ ରାଜା । ତୃତୀୟ ମହତାବ କପିଳେନ୍ଦ୍ରଦେବଙ୍କ ଚରିତ୍ର ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରି କହନ୍ତି - “Humble in Origin, an upstart in life, Kapilendra Gajapati took over the administration of Orissa at a very critical period of the history, but genius that he was he gave Orissa a glorious dynasty, and a great epoch. । ୧୪୩ ।

କାଶିଆ, ନିଧିଶର୍ମା, ଗଧୁଆ, କୋଦମାସିଂ, ଚନ୍ଦ୍ରରୀ, ବୁଧୁ, ବୃଷ ଇତ୍ୟାଦି

ଚରିତ୍ର ଅପେରା ଢଙ୍ଗରେ ଚିତ୍ରିତ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଉପରେ ଯାତ୍ରାନାଟକର ପ୍ରଭାବ ପଡ଼ିଛି । ନିଜ ଗଛା ଅନୁସାରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ତାଙ୍କ ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକୁ ସଜାଜିଛନ୍ତି । ଏପରିକି ବେଳେ ବେଳେ କିମ୍ବଦନ୍ତୀଠାରୁ ମଧ୍ୟ ଦୂରକୁ ଚାଲିଯାଇଛନ୍ତି । ଜନଶ୍ରୁତି ସହିତ ଖାପଖୁଆଇବାକୁ ଯାଇ ଭାନୁଦେବ ଚରିତ୍ରକୁ କିମ୍ବଦନ୍ତୀମାକାର କରିଦେଇଛନ୍ତି । କପିଳା ଏବଂ ଚନ୍ଦ୍ରରୀ ମଧ୍ୟରେ ବଳାହାର ପୂର୍ବକ ନାଟ୍ୟକାର ରୋମାଞ୍ଚିକ ଚେତନା ଖଞ୍ଜିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । କାହାଣୀକୁ ସରସ ସୁନ୍ଦର କରିବାକୁ ଯାଇ କୋଦମାସିଂହ ବାହିନୀପତି, ନିଧୁଶର୍ମା, କଳାଡ଼ାକୁ, ବୁଧୁ, ଚନ୍ଦ୍ରରୀ ଆଦି ଗୁଡ଼ିଏ ଅବାନ୍ତର ଚରିତ୍ରର ଅବତାରଣା କରିଛନ୍ତି ।

ନାଟ୍ୟକାର ସାମ୍ରାଜ୍ୟ ନାଟ, ନାଟବାଲି ନାଟ ଆଦି ଗୁଡ଼ିଏ କପୋଳ କବିତ ବିଷୟର ଅବତାରଣା କରି ନାଟ୍ୟକାର ନାଟକର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ହାନି କରିଛନ୍ତି । ଦୁଧୁ-ଗଧୁଆ ଏବଂ କୋଦମାସିଂ-ପରିଚାରିକାର ଉକ୍ତିପ୍ରତ୍ୟୁକ୍ତି ନାଟକଟିକୁ ଏକ ଲଘୁ ପ୍ରହସନରେ ପରିଣତ କରିଛି । ଅଧ୍ୟାପକ ଗିରିଜା ଶଙ୍କର ରାୟଙ୍କ ମତରେ- ଏହା ଦ୍ୱାରା “ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ମନ ଦୃଶ୍ୟବସ୍ତୁ ପ୍ରତି ଆକୃଷ୍ଟ କରିବାର ଚେଷ୍ଟା ହୋଇଅଛି” । ୫୭ । ଶ୍ରୀରାୟଙ୍କର ଏ ମତଟି ଅଧୌକ୍ତିକ ମନେହୁଏ, କାରଣ ଏ ନାଟକର ରଚନା ସମୟ (୧୯୫୩)କୁ ଓଡ଼ିଶାରେ ନାଟ୍ୟାମୋଦର ଢାଞ୍ଚା ବଦଳିଗଲାଣି । ଯାହାର ସୂଚନା ଆମେ ୧୯୩୩ରେ ରଚିତ ‘ତାଜମହଲ’ରୁ ପାଇଥାଉ ।

୧୯୪୦ ବେଳକୁ କାଳୀଚରଣଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଯେଉଁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟେ, ସେହି ପରିବର୍ତ୍ତନର ସ୍ରୋତ ଦିଗନ୍ତପ୍ରସାରୀ ହୁଏ । ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ମଧ୍ୟ ସେହି ଆଧୁନିକତାର ସ୍ରୋତରେ ଭାସିଯିବାକୁ ପ୍ରାଣପଣେ ଚେଷ୍ଟାକରି ଶେଷରେ ଅକୃତକାର୍ଯ୍ୟ ହୋଇଛନ୍ତି । ତାରି ଫଳ ହେଉଛି ‘କପିଳେନ୍ଦ୍ରଦେବ’, ‘ଭୁବନେଶ୍ୱର’ ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ । ନାଟ୍ୟକାର ତାଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଏଫିତିହାସିକ ନାଟକରେ କିଛି ନା କିଛି ଦେଶାତ୍ମବୋଧର ସ୍ୱର ଉଠାଇନ କରିଛନ୍ତି । ‘କପିଳେନ୍ଦ୍ରଦେବ’ରେ ହିଁ ତାହା ଘଟିଛି । ଦେଶାତ୍ମବୋଧକ ନାଟକର ପ୍ରାଣସ୍ୱୟନ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇ ଜନୈକ ସମାଲୋଚକ କହନ୍ତି- “ଏକଦା ଦେଶାତ୍ମବୋଧକ ନାଟକର ସାମାଜିକ ପ୍ରୟୋଜନ ଥିଲା । ପତିତ ଦେଶ ପୂର୍ବ ଗୌରବର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖେ, ପରାଧୀନ ଦେଶ ସ୍ୱାଧୀନତାର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖେ- ଏହା ହିଁ ହେଉଛି ମାନବର ସ୍ୱଭାବ” । ୧୪୫ । ସୂର୍ଯ୍ୟବଂଶୀ ସମ୍ରାଟ କପିଳେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ବହୁମୁଖୀ ଅଭିଯାନ କେବଳ ବୃହତ୍ତର ଉତ୍କଳ ଗଠନ ଦିଗରେ ଅଭିପ୍ରେତା ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ ଗଣତାନ୍ତ୍ରିକ ଶାସନ ପଦ୍ଧତିର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟଟିକୁ ନାଟ୍ୟକାର କୌଶଳର ସହିତ ରାଜତନ୍ତ୍ରର ଛତ୍ରଛାୟାତଳେ ଖଞ୍ଜି ଦେଇଛନ୍ତି । ଅବଶ୍ୟ ଏହା ଅବାସ୍ତବ ମନେହୁଏ । କାରଣ ‘କପିଳେନ୍ଦ୍ରଦେବ’ ରଚନା ବେଳକୁ ଭାରତ ସାଧାରଣତନ୍ତ୍ର ରାଷ୍ଟ୍ରରେ ପରିଣତ ହୋଇଗଲାଣି । ତେଣୁ ରାଜତନ୍ତ୍ର ଭିତରେ ଗଣତନ୍ତ୍ରର ସ୍ୱପ୍ନ ଏବଂ ସମ୍ଭାବନାକୁ ଖଞ୍ଜିବାର ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠୁନି । ଯଦି ନାଟକଟି ସ୍ୱାଧୀନତା ପୂର୍ବରୁ ରଚିତ ହୋଇଥାନ୍ତା, ତେବେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ

ମନ୍ତବ୍ୟତର ମୂଲ୍ୟ ସୁରକ୍ଷିତ ହୋଇପାରିଥାନ୍ତା ।

ଆଧୁନିକ ନାଟକର ମାନଦଣ୍ଡରେ ରଚିତ ନାଟକ ‘କପିଳେନ୍ଦ୍ରଦେବ’, ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ପୂର୍ବ ଐତିହାସିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ତୁଳନାରେ ବେଶ୍ ରସଘନ । ଉକ୍ତ ନାଟକର ସଂଳାପ ମଧ୍ୟ ଅନ୍ୟ ମାନଙ୍କଠାରୁ ଅଧିକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ମନେହୁଏ । ମାତ୍ର ସମସ୍ତ ଚରିତ୍ରର ସଂଳାପ ପାତ୍ରୋତ୍ତୁଖୀ ନୁହେଁ । ନାଟକରେ ସନ୍ନିବେଶିତ ସଙ୍ଗୀତ ଦର୍ଶକ ଉପରେ ବିଶେଷ କୌଣସି ପ୍ରଭାବ ପକାଇପାରିନି, ବରଂ ଅନ୍ତଃସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟକୁ କ୍ଷୁଣ୍ଣ କରିଛି । ୧୯୫୩ ମସିହାରେ ରଚିତ ଏହି ନାଟକ ଆଧୁନିକ ନାଟକର ଅନେକ ବିଭବକୁ ଅନୁସରଣ କରିଛି । ଅଶ୍ୱିନୀ ଇତିହାସର ପ୍ରଯୋଜନାରେ ଅତୀତ, ବର୍ତ୍ତମାନ ଏବଂ ଭବିଷ୍ୟତକୁ ଗୋଟିଏ ବିନ୍ଦୁରେ ମିଶାଇଦେବାକୁ ପ୍ରାଣପଣେ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ‘ଅତୀତର ଐତିହାସିକ ଏବଂ କିମ୍ବଦନ୍ତୀମୂଳକ ଘଟଣାର ବିବରଣୀ ସହିତ ଏଠାରେ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଗଣତନ୍ତ୍ର ସମର୍ଥନ ଜନମତର ପ୍ରାଧାନ୍ୟକୁ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି, କପିଳେନ୍ଦ୍ର ଦେବଙ୍କର ସିଂହାସନ ଆରୋହଣ ବ୍ୟାପାରରେ ଅତୀତ ସହିତ ବର୍ତ୍ତମାନର ଏହି ସମନ୍ୱୟ ଭବିଷ୍ୟତ ନିମନ୍ତେ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ସ୍ୱରୂପ ହୋଇଥିବାରୁ କଳାତ୍ମକ ହୋଇଛି’ । ୧୪୬ । ଇତିହାସକୁ ଆଖି ଆଗରେ ରଖି ବିଚାରକଲେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଉତ୍କଳ ଇତିହାସର ଜଣେ ପ୍ରଚଣ୍ଡ ସ୍ୱାଭିମାନୀ ବୀରପୁରୁଷକୁ ଯେଉଁଭଳି ଭାବରେ ଚିତ୍ରଣ କରିଛନ୍ତି, ପାଠକ ସମାଜ ତାଙ୍କୁ କଦାପି କ୍ଷମାଦେବ ନାହିଁ । ମାତ୍ର କିମ୍ବଦନ୍ତୀକୁ ଚାହିଁଲେ ‘କପିଳେନ୍ଦ୍ରଦେବ’ ନାଟକ ସ୍ୱୟଂସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ମନେହୁଏ ।

ଭୁବନେଶ୍ୱର

(୧୯୬୨)

‘ଭୁବନେଶ୍ୱର’ ନାଟକ ହେଉଛି ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଶେଷ ରଚନା ଏବଂ ଶେଷ ଏଫିତିହାସିକ ରଚନା । ୧୯୬୨ରେ ରଚିତ ଏହି ନାଟକଟିର ଆଧାରଭୂମି - କିମ୍ବଦନ୍ତୀ, କବିତା, ପୁରାଣ ଏବଂ ଇତିହାସ । ଏଥିରେ କୌଣସି ଗୋଟିଏକୁ ଖୋଜି ବସିଲେ ହତାଶ ହେବାକୁ ପଡ଼େ । ଏଫିତିହାସିକ ନାଟକର ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ କରି ଅଶ୍ୱିନୀ ‘ଭୁବନେଶ୍ୱର’କୁ ଏକ ଏଫିତିହ୍ୟମୂଳକ ନାଟକ ବୋଲି ଘୋଷଣା କରିଛନ୍ତି । ‘ଏଫିତିହ୍ୟ’, ଇତିହାସ ଭିତରୁ ଖୋରାକ୍ ସଂଗ୍ରହ କରିଥାଏ, ମାତ୍ର ଇତିହାସ ନୁହେଁ । ପରଂପରାକୁ ସମ୍ମାନ ଦେବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥାଏ ‘ଏଫିତିହ୍ୟ’ । ନାଟ୍ୟକାର ଭୁବନେଶ୍ୱରରର ଏଫିତିହାସିକ ପଟଭୂମିର ବିଶ୍ଳେଷଣ ସହିତ ସେଠାରେ ନୂତନ ରାଜଧାନୀ ପ୍ରତିଷ୍ଠାର ଯଥାର୍ଥତା ପ୍ରତିପାଦନ କରିଛନ୍ତି ଉକ୍ତ ନାଟକରେ । ଭୁବନେଶ୍ୱରର ରାଜଧାନୀ କରିବାରେ ଜନବିଶେଷଙ୍କ କୃତିତ୍ୱ ଓ ସାଧନା ରହିଛି କହିଲେ ଠିକ୍ ହେବ ନାହିଁ । କାରଣ ଏହା ମୂଳରେ ରହିଛି ଅତୀତର ବିରାଟ ଏଫିତିହ୍ୟମଣ୍ଡିତ ପରିକଳ୍ପନାର ଇଙ୍ଗିତ ବା ନିର୍ଦ୍ଦେଶ” । ୧୪୭ ।

ନାଟକରେ ‘ଯଯାତି’ ଏକ ମାତ୍ର ଏଫିତିହାସିକ ଚରିତ୍ର । ମାତ୍ର ଏଥିରେ ତାଙ୍କର ଭୂମିକା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଅନୈତିହାସିକ । ପୌରାଣିକ ଆଖ୍ୟାୟିକାର ଛାୟାରେ ରଚିତ ଏହା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଏକ କାବ୍ଧନିକ ନାଟକ । ଭୁବନେଶ୍ୱରର ମହାତ୍ମ୍ୟ ଏଥିରେ ପ୍ରକାଶିତ । ଭୁବନେଶ୍ୱରର ବିଭିନ୍ନ ପୀଠ ବା ସ୍ଥାନର ପୌରାଣିକ ଭିତ୍ତିଭୂମିକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ଦୃଢ଼ୀଭୂତ କରିଛନ୍ତି । ଭୁବନେଶ୍ୱର ସହିତ ଏକାମ୍ରପୀଠ, ବିନ୍ଦୁସାଗର ଆଦିର ବୃତ୍ତାନ୍ତ କଥନିକା ଛଳରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ । ନାଟକଟିକୁ ଏକ ବର୍ଷନାଧର୍ମୀ ପାଠ୍ୟରେ ପରିଣତ କରିଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର । ବିବିଧ ପୌରାଣିକ ଆଖ୍ୟାନବସ୍ତୁ ପାଇଁ ଅଶ୍ୱିନୀରାମାୟଣ, ମହାଭାରତ, ଶିବପୁରାଣ, ଷ୍ଟନ୍ଦପୁରାଣ ଆଦି ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଛନ୍ତି । ଏକାମ୍ରକାନନ, ଅନନ୍ତବାସୁଦେବ, ଏକାମ୍ରପୀଠ ପ୍ରଭୃତିର ସୃଷ୍ଟି ତତ୍ତ୍ୱକୁ ଅଶ୍ୱିନୀ ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ଦେଇ ନାଟକଟିକୁ ଅଯଥା ତାତ୍ତ୍ୱିକ କରିପକାଇଛନ୍ତି । ପୁରାଣ ଯୁଗରୁ ବର୍ତ୍ତମାନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ‘ଭୁବନେଶ୍ୱର’ର ବିବର୍ତ୍ତନକୁ ବିଭିନ୍ନ ଦୃଶ୍ୟ ସାହାଯ୍ୟରେ ଫୁଟାଇବାକୁ ପ୍ରାଣପଣେ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର ।

ନାଟକଟି ଦାର୍ଶନିକ ପୃଷ୍ଠଭୂମିକୁ ଆଧାରକରି ଗଢ଼ିଉଠିଛି । ରତି ଏବଂ ମଦନର ପାରସ୍ପରିକ କନ୍ଦଳ ଅତି ମାତ୍ରାରେ ରହସ୍ୟଧର୍ମୀ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଲିଙ୍ଗରାଜ ଉପାଖ୍ୟାନ (ଲିଙ୍ଗରାଜ-ଗୌରୀ) ମଧ୍ୟ ସେହିପରି ଲୌକିକ ଏବଂ ଅଲୌକିକ ଉଭୟସ୍ତରକୁ ଜାବୁଡ଼ି ଧରିଛି । ରାଜାରାଣୀଙ୍କ କାହାଣୀ କଥୋପକଥନରେ ସମଗ୍ର ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିତ । କାହାଣୀ ଶେଷରେ ରାଣୀ ଚିରନିଦ୍ରାରେ ଶୋଇଯାଇଛନ୍ତି । ରାଜା ଯଯାତି

ଦୁଃଖରେ ଭାଗି ପଡ଼ିଛନ୍ତି । ଏକାମ୍ର ପାଠକୁ ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରୀତିର ଏକ ଅପୂର୍ବ ଗନ୍ତାଘର ଭାବରେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି । ଶିଳ୍ପୀର ବର୍ଣ୍ଣନା ଭିତରେ ଉତ୍କଳର ସ୍ଥାପତ୍ୟ ରୂପ ନେଇଛି । ଇଂରାଜୀ ନାଟକର ପ୍ରଭାବରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ଉକ୍ତ ନାଟକକୁ ଗଢ଼ି ତୋଳିଛନ୍ତି । ୧୯୬୨ ବେଳକୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟଦିଗତରେ ପରୀକ୍ଷାବାଦୀ ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟକାର ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ ବେଶ୍ ଆସ୍ଥାନ ଜମେଇ ସାରିଲେଣି । ଅର୍ଥାତ୍ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ବିଭିନ୍ନ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷାର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୋଇଗଲାଣି । ଏହି ନୂତନ ଚିନ୍ତାଧାରା ଅବଶ୍ୟ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଉପରେ ପ୍ରଭାବ ପକାଇଛି । ମାତ୍ର ନାଟ୍ୟକାର ନବନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନକୁ ଠିକ୍ ଭାବରେ ବୁଝିପାରି ନାହାଁନ୍ତି । ତେଣୁ ଉକ୍ତ ନାଟକ ଏକ ଅବକ୍ଷୟକାଳୀନ ସୃଷ୍ଟିରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି ।

ନାଟ୍ୟକାର ‘ଭୁବନେଶ୍ୱର’ ନାଟକରେ କଥାବସ୍ତୁକୁ ଅଙ୍କ ବା ଦୃଶ୍ୟରେ ବିଭାଜନ ନ ନକରି-ଆବାହନ, ପରିକଳ୍ପନା, ପରିଣତି, ବିକାଶ ଆଦି ନାମରେ ବିଭାଗୀକରଣ କରିଛନ୍ତି । ଆଧୁନିକ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ‘ଆବାହକ’ ମୁହଁରେ ସମସ୍ତ ବିଷୟବସ୍ତୁର ଅବତାରଣା ହୋଇଛି । ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ ଏହି ‘ଆବାହକ’ ଚରିତ୍ରଟି ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ସୁତ୍ରଧାର ବା ଇଂରାଜୀ ନାଟକର commentator । ନାଟକର ଦୃଶ୍ୟ ଗୁଡ଼ିକ କ,ଖ,ଗ, ପ୍ରଭୃତି ବର୍ଣ୍ଣମାଳାର କ୍ରମରେ ଚିହ୍ନିତ କରାଯାଇଛି । ଅନେକ କିଳମ୍ବରେ, ପରିଣତ ବୟସରେ ରଚିତ ‘ଭୁବନେଶ୍ୱର’ ନାଟକଟି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଏକ ସଫଳ ସୃଷ୍ଟି ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରିବାରେ ସମାଲୋଚକ ମାନେ କୁଣ୍ଠାବୋଧ କରନ୍ତି ।

ସମଗ୍ର ନାଟକରେ ପ୍ରାୟ ଏଗାରଟି ସଙ୍ଗୀତର ଅବତାରଣା କରାଯାଇଛି । ନାଟକରେ ରସମାଧୁର୍ଯ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିପାଇଁ କବିସୂର୍ଯ୍ୟଙ୍କ ଚଂପୂର ଆଶ୍ରୟ ନିଆଯାଇଛି । ସଂଗୀତବହୁଳ ଦୃଶ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ନାଟକର ଭାବକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବାରେ ଅକ୍ଷମ ହୋଇଛନ୍ତି । ଆଧୁନିକ ନାଟକର ଢାଞ୍ଚାରେ ‘ଭୁବନେଶ୍ୱର’କୁ ପକାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରି ନାଟ୍ୟକାର ସଫଳ ହୋଇପାରିନାହାନ୍ତି । ଫଳତଃ ନାଟକ ‘ଭୁବନେଶ୍ୱର’ ପାରଂପାରିକ ତଥା ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ଏକ ମିଶ୍ରିତ ରୂପନେଇ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ନାଟ୍ୟଜୀବନର ପରିସମାପ୍ତି ଟାଣିଛି ।

ଉପସଂହାର

ଓଡ଼ିଆ ଐତିହାସିକ ନାଟକର ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ପର୍ବରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ଲେଖନୀ ଚାଳନା ଓଡ଼ିଶାର ନାଟ୍ୟଦିଗତକୁ ନବଜନ୍ମ ଦେଇଥିଲା । ବଂଶୀୟ ସାହିତ୍ୟ ସହିତ ସମକକ୍ଷ ହେବା ନିମିତ୍ତ ପ୍ରତିସ୍ପର୍ଧା ମନୋଭାବ ନେଇ ଅଶ୍ୱିନୀ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲେ ଉଗ୍ର ଜାତୀୟବାଦ । ମୁଖ୍ୟତଃ ଡି.ଏଲ୍.ରାୟ ଏବଂ ଗିରୀଶ ଚନ୍ଦ୍ର ଘୋଷଙ୍କର ଦେଶାତ୍ମବୋଧ ଚେତନା ଦ୍ୱାରା ଅନୁପ୍ରାଣିତ ହୋଇ ଅଶ୍ୱିନୀ ତାଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଐତିହାସିକ ନାଟକରେ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷରେ ହେଉ ବା ପରୋକ୍ଷରେ ହେଉ ଜାତୀୟତାବାଦକୁ ମର୍ମିରିତ କରିଛନ୍ତି । ତେଣୁ

ତାଙ୍କର ଏଐତିହାସିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ପୌରାଣିକ ଏବଂ ସାମାଜିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକଠାରୁ ଯଥେଷ୍ଟ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଏଐତିହାସିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକର କାହାଣୀ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଦୋଷମୁକ୍ତ ନୁହେଁ । କାହାଣୀଚୟନ ରୀତି ମଧ୍ୟ ସମସ୍ତ ନାଟକ ପାଇଁ ସମାନ ନୁହେଁ । ସେଓଜୀ, କଳାପାହାଡ଼, କେଶରୀଗଙ୍ଗ, କୋଣାର୍କ ଏଇ ଚାରିଗୋଟି ଏଐତିହାସିକ ନାଟକରେ କାହାଣୀର ସଂଯୋଗ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ମାତ୍ର ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର, ଉତ୍କଳଗୌରବ, କପିଳେନ୍ଦ୍ରଦେବ, ଡଞ୍ଜଲୁଙ୍ଗ, ସମଲେଶ୍ୱରୀ ଏବଂ ଓଡ଼ିଆଝିଅ ନାଟକରେ କାହାଣୀର କ୍ଷଣଭଂଗୁର ରୂପ ପରିଦୃଷ୍ଟ ହୁଏ । ତାଜମହଲ, ଭୁବନେଶ୍ୱର, ପାଇକପୁଅ ପ୍ରଭୃତି ନାଟକରେ କାହାଣୀ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଲୁପ୍ତ ପ୍ରାୟ । ଅଶ୍ୱିନୀ ତାଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଏଐତିହାସିକ ନାଟକରେ ସର୍ବନିମ୍ନ ଗୋଟିଏ ଦୁଇଟି ଏଐତିହାସିକ ଚରିତ୍ରକୁ ଆଣିଛନ୍ତି । କେତେକ ନାଟକର ଏଐତିହାସିକ ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକର କୌଣସି ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ନାହିଁ । ଏହି ଧରଣର ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ହେଲା ତାଜମହଲ, ପାଇକପୁଅ, ଭୁବନେଶ୍ୱର, ଡଞ୍ଜଲୁଙ୍ଗ ପ୍ରଭୃତି । ଆଦର୍ଶର ଅନୁଧାବନ କରି କେତେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ଏଐତିହାସିକ ଚରିତ୍ରକୁ ବିକଳାଙ୍ଗ କରି ଦେଇଛନ୍ତି । ଡି.ଏଲ୍.ରାୟଙ୍କର ଆଦର୍ଶର ଛାପା ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଉପରେ ପଡ଼ିଛି । ଫଳତଃ ଦେଶଦ୍ରୋହୀ ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଲେଖନୀ ମୁନରେ ହୋଇଛି ଦେଶଭକ୍ତ, ସୂର୍ଯ୍ୟବଂଶୀ ପ୍ରବଳ ପ୍ରତାପୀ ସମ୍ରାଟ କପିଳେନ୍ଦ୍ର ଦେବ ଜଣେ ଆଦର୍ଶ ପ୍ରେମିକ ପ୍ରଭୃତି । ନାଟକରେ ରୋମାଞ୍ଚିକ ଚେତନାର ସଫଳ ରୂପାୟନ ପାଇଁ ଅଶ୍ୱିନୀ ତାଙ୍କର ଏଐତିହାସିକ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକୁ ଜୋର ଜବରଦସ୍ତି ପ୍ରେମ କରିବାକୁ ଶିଖାଇଛନ୍ତି । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ-ଧରମା, କଲ୍ଲୁୟଦେବ ଏବଂ କଥରୁୟ ଦେବ, ବସନ୍ତ-ନୀଳକଣ୍ଠ, କପିଳେନ୍ଦ୍ରଦେବ, ପୃଥ୍ୱୀସିଂହ ପ୍ରମୁଖଙ୍କୁ ନିଆଯାଇପାରେ । ଏଐତିହାସିକ ନାଟକର ଭାଷା ଗୁରୁଗନ୍ଧାର ତଥା ସ୍ଥାନକାଳ ଏବଂ ପାତ୍ରାନୁସାରୀ ହେବା ବିଧେୟ । କିନ୍ତୁ କଳାପାହାଡ଼, କୋଣାର୍କ, ଉତ୍କଳ ଗୌରବ, ଓଡ଼ିଆଝିଅ ଏବଂ ସମଲେଶ୍ୱରୀ ଏଇ କେତୋଟି ନାଟକକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ଅନ୍ୟ ସମସ୍ତ ନାଟକରେ ଭାଷା ଦୋଷଦୃଷ୍ଟ ।

ଅଶ୍ୱିନୀ ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ ସ୍ୱାଧୀନତା ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ଏବଂ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଏହିପରି ଦୁଇଟି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ବିଭକ୍ତ କଲେ ଏଐତିହାସିକ ଚେତନାର ସମ୍ୟକ୍ ପରିଚୟ ମିଳେ । ସ୍ୱାଧୀନତା ପୂର୍ବର ରଚିତ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଜାତୀୟଭାବନା ମୂଳକ ଏବଂ ଏଐତିହାସିକ ପରଂପରା ସମ୍ବଳିତ । ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳର ଏଐତିହାସିକ ନାଟକରେ ଦେଶପ୍ରେମ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ତାହା ପ୍ରକ୍ଷିପ୍ତ । ଏ ସମୟର ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ଗଣତାନ୍ତ୍ରିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ, ବିଚାରବିମର୍ଷ ଆଦିର ପରିଚୟ ମିଳେ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଅଧିକାଂଶ ଏଐତିହାସିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକର ଅନ୍ତଃସ୍ୱର କରୁଣ ରସାତ୍ମକ । ଅବଶ୍ୟ ଏସବୁ ମୂଳରେ ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ପ୍ରଭାବ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ । ଏହି ବିଶ୍ୱବିଖ୍ୟାତ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ପରି ଅଶ୍ୱିନୀ ମଧ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରିଯାଇଛନ୍ତି ତାଙ୍କର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଟ୍ରାଜିକ୍ କୃତି:

କଳାପାହାଡ଼, ତାଳମହଲ, କୋଣାର୍କ, କେଶରୀଗଙ୍ଗ, ଓଡ଼ିଆ ଝିଅ ଇତ୍ୟାଦି । ଉଭୟ ଗ୍ରାଜେଡ଼ି ଏବଂ କମ୍ପେଡ଼ି ନାଟକ ରଚନାରେ ମଧ୍ୟ ଅଶ୍ବିନୀ ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କୁ ଅନୁସରଣ କରିଛନ୍ତି । ହେଲେ ଏ ଉଭୟବିଧ ନାଟକରେ ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କର ବାହାଦୁରୀ ଫୁଟିଉଠିଛି ତାଙ୍କର ଜାତୀୟଚେତନାର ଉଦ୍‌ଗୀରଣରେ । ଦେଶପ୍ରେମର ଉତ୍ସାହବାଣୀରେ ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କ ନାଟକର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ର ସନ୍ତରଣରତ । ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କ ଦେଶାତ୍ମବୋଧ ଆଞ୍ଚଳିକତାର ପରିସର ଭିତରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ହୋଇ ରହିନାହିଁ । ଏହି ଉର୍ଦ୍ଧ୍ବମୂଳ ସ୍ରୋତ ଭିତରକୁ ଲୀଳଦାନ କରିଛନ୍ତି ଧରମା, ମୁକୁନ୍ଦଦେବ, ନନ୍ଦିକେଶରୀ, କୃଷ୍ଣା, ଭକ୍ତି, ବଳାଙ୍ଗୀ ପ୍ରମୁଖ । ଦେଶପ୍ରାଣରେ ଉଦ୍‌ବୀର୍ଣ୍ଣ ସେମାନଙ୍କୁ ଭୁଲାଇଦେଇଛି, ପରିବାର, ଆତ୍ମୀୟ ସ୍ବଜନ ସବୁକିଛି ।

ଦୁଇଦୁଇଟା ପ୍ରଲୟଙ୍କରୀ ବିଶ୍ବଯୁଦ୍ଧର ଦ୍ରାସ ମାନବାତ୍ମାକୁ ଶାନ୍ତିପ୍ରୟାସୀ କରିଛି । ତେଣୁ ମୁଣ୍ଡ ଟେକିଛି ଅହିଂସାତ୍ମକ ଶାନ୍ତି ଆନ୍ଦୋଳନ । ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକରେ ଯୁଦ୍ଧବିରୋଧୀ ମନୋବୃତ୍ତିର ପରିଚୟ ମିଳେ । ନାଟ୍ୟକାର ଶାନ୍ତି ପାଇଁ ପ୍ରଚାରକ ସାଜିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ର ପରିଣତିରେ ଏହିକ ଶାନ୍ତି ପ୍ରୟାସ କରିଛନ୍ତି । ଭାରତୀୟ ମୁକ୍ତି ଆନ୍ଦୋଳନରେ ମହାତ୍ମାଗାନ୍ଧୀଙ୍କର ଭୂମିକାକୁ ତନ୍ମତନ୍ନ କରି ଅନୁଧ୍ୟାନ କରିଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର । ବାପୁଜୀଙ୍କର ଅହିଂସାତ୍ମକ ମୁକ୍ତି ଆନ୍ଦୋଳନ ଦ୍ବାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇ ଅଶ୍ବିନୀ ଲେଖନୀ ଚାଳନା କରିଛନ୍ତି । ତେଣୁ ଅଧିକାଂଶ ନାଟକରେ ସ୍ବାଧୀନତା ପାଇଁ ସଂଗ୍ରାମର ସ୍ବରକୁ ସେ ଅବ୍ୟାହତ ରଖିଛନ୍ତି । ଇତିହାସର ଗୌରବମୟ କାହାଣୀ ଭିତରେ ନାଟ୍ୟକାର ସ୍ବାଧୀନତାର ସ୍ବପ୍ନକୁ ଉଜ୍ଜୀବିତ କରାଇଛନ୍ତି । ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କର ଅଧିକାଂଶ ନାରୀ ଚରିତ୍ର ସ୍ବାଧୀନତା ପାଇଁ ସଂଗ୍ରାମଭୂମିକୁ ଆଗେଇ ଆସିଛନ୍ତି । ତ୍ୟାଗ ଏବଂ ଚିତିକ୍ଷାର ଚରମ ସୀମାରେ ଉପନୀତା ରାଜକୁମାରୀ ‘କୃଷ୍ଣା’ ଏବଂ ‘ନନ୍ଦିକା’ । ରାଜ୍ୟର ମଙ୍ଗଳ ଲାଗି, ଅଯଥା ରକ୍ତପାତ ବନ୍ଦ କରିବା ଲାଗି କୃଷ୍ଣା ଶତ୍ରୁପକ୍ଷର କୃଷ୍ଣଦେବ ରାୟଙ୍କୁ ବିବାହ କରିଛନ୍ତି (ଇତିହାସ ସମର୍ଥନ କରେନି) । କେଶରୀ କନ୍ୟା ନନ୍ଦିକା ରାଜ୍ୟର ମଙ୍ଗଳ ଲାଗି ନିଜକୁ ଉତ୍ସର୍ଗ କରିଛନ୍ତି ଚୋଡ଼ଗଙ୍ଗଙ୍କ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ । ଉଭୟଙ୍କ ଆତ୍ମୋତ୍ସର୍ଗ ମୂଳରେ ରହିଛି ସାମୁହିକ ସ୍ବାର୍ଥ, ଜଗତର କଲ୍ୟାଣ, ଜାତିର କଲ୍ୟାଣ, ଜାତି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ବଳିଦାନ ଦେବାରେ ଅଶ୍ବିନୀ ଏବଂ ତାଙ୍କର ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଥମ । ଏଭଳି ଚିନ୍ତାଧାରା ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ନୂତନ କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବ ନାହିଁ ।

ପ୍ରତ୍ୟେକ ଏତିହାସିକ ନାଟକରେ ଭାବପ୍ରବଣତା ହିଁ ପ୍ରଧାନ ସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କରିଛି । ନିଜେ ନାଟ୍ୟକାର ଯେପରି ‘ଓଡ଼ିଆ’... ‘ଓଡ଼ିଆ’.... ହୋଇ ଶେଷ ନିଶ୍ବାସ ତ୍ୟାଗ କରିଥିଲେ, ସେହିପରି ତାଙ୍କର ଚରିତ୍ରମାନେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଓଡ଼ିଆର ସ୍ବାଭିମାନକୁ ଛାଡ଼ିପାରି ନାହାନ୍ତି । ‘କଳାପାହାଡ଼’ର ମୁକୁନ୍ଦଦେବ, ‘ପାଇକପୁଅ’ର ସିରାଜ, ‘ସମଲେଶ୍ବରୀ’ର ପୃଥ୍ବୀସିଂହ ଓଡ଼ିଶା ତଥା ଓଡ଼ିଆର ସ୍ବାର୍ଥପାଇଁ ଆପ୍ରାଣ ଉଦ୍ୟମ କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାର ଗଣତନ୍ତ୍ର ଶାସନ ତଥା ବିଚାରଧାରାର ଜଣେ ପ୍ରଧାନ ପୃଷ୍ଠପୋଷକ । ତାଙ୍କର

‘ଭଞ୍ଜଭୂଜଙ୍ଗ’ରେ ବସନ୍ତ ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖୁଛି ଏକ ଗଣତାନ୍ତ୍ରିକ ସମାଜ ଗଠନ ପାଇଁ ଏବଂ ‘କପିଳେନ୍ଦ୍ରଦେବ’ ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ଏହି ସ୍ୱର ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ । ଏହି ଶାସନର ଦାନ ସ୍ୱରୂପ ନାରୀ ସ୍ୱାଧୀନତାକୁ ଖୋଲାଖୋଲି ଭାବରେ ସମର୍ଥନ ଜଣାଇଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର । ଏହି ନାରୀ ସ୍ୱାଧୀନତାର ଚରମ ଉତ୍କର୍ଷ ସାଧୁତ ହୋଇଛି ‘ଓଡ଼ିଆ ଝିଅ’ର ମାଳତୀ ଚରିତ୍ର ଦ୍ୱାରା ।

ଅଶ୍ୱିନୀ ଏଐତିହାସିକ ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକୁ ରୂପ ଦେଲାବେଳେ ବର୍ତ୍ତମାନର ମାନଦଣ୍ଡକୁ ଓହ୍ଲାଇ ଆଣିଛନ୍ତି । ଫଳତଃ ସେମାନେ ଅତି ମାତ୍ରାରେ ଆମ ସାମାଜିକ ଜୀବନ ସହିତ ଜଡ଼ିତ ହୋଇପଡ଼ିଛନ୍ତି । ମାନବିକ ଭାବଫଳଗୁରୁ ବ୍ୟବସାୟରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ର ବାନ୍ଧି ହୋଇପଡ଼ି ଭୁଲିଯାଇଛନ୍ତି ହିଂସା, ଦ୍ୱେଷ, ପରଶ୍ରୀକାତରତା ଏବଂ ସନ୍ଦେହ । ଏଇ ଆଦର୍ଶବାଦୀ ଛାପ ମୂଳରେ ଏଐତିହାସିକ ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକ ନତମସ୍ତକ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ ଦୁର୍ବଳ ହୋଇପଡ଼ିଛନ୍ତି ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଏଐତିହାସିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଅସଙ୍ଗତି, ଅତି ନାଟକୀୟତା, ଜନାତିକେ, ସ୍ୱଗତଃ ଆଦି ଦୋଷରୁ ମୁକ୍ତ ନୁହଁନ୍ତି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ହାତରେ ବଳଙ୍ଗା ଥିଏଟରୀ ଭଳି ପ୍ରସିଦ୍ଧ ମଞ୍ଚ ଆଇ ମଧ୍ୟ ତାଙ୍କର ଏଐତିହାସିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ମଞ୍ଚ ସଫଳତା ଲାଭ କରିପାରିନି । ଅତିନାଟକୀୟ ବିଷୟର ଅବତାରଣା, ଅବାସ୍ତବ ପରିକଳ୍ପନା ହିଁ ନାଟକର ମଞ୍ଚମୂଲ୍ୟରେ ବାଧା ଆଣିଛି । ଅମିତ୍ରାକ୍ଷର ଛନ୍ଦର ଅଯନ୍ତବିନ୍ୟସ୍ତ ପ୍ରୟୋଗ ସାଙ୍ଗକୁ ଯାତ୍ରା ନାଟକର ପ୍ରଭାବ ନାଟକର ଏଐତିହାସିକତାକୁ କ୍ଷୁଣ୍ଣକରିଛି । ଯୁଗଗୁଡ଼ିକୁ ସମ୍ମାନ ଦେବାକୁ ଯାଇ ଅଶ୍ୱିନୀ ଇତିହାସଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇଛନ୍ତି । ଏଐତିହାସିକ ନାଟକରେ ସନ୍ନିବେଶିତ ସଂଗୀତ ଗୁଡ଼ିକରୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ପାଣ୍ଡିତ୍ୟ ଭିନ୍ନ ଅନ୍ୟକିଛି ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏନି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଅଧିକାଂଶ ଏଐତିହାସିକ ନାଟକ ରୋମାଞ୍ଟିକ ଚେତନାକୁ ଆଧାର କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ଏଐତିହାସିକ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ପ୍ରେମ ନିବେଦନ ସ୍ଥାନେ ସ୍ଥାନେ ରୁଚିଗର୍ହିତ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଅଧିକାଂଶ ନାଟକରେ ମାର୍ଜିତ ଏବଂ ଉନ୍ନତ ମନୋଭାବର ପରିଚାୟକ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଏଐତିହାସିକ ନାଟକର ବଳିଷ୍ଠ ସଂଳାପ, ନାଟକୀୟତା ସୃଷ୍ଟିରେ ଚମତ୍କାରିତା, କରୁଣ ଆବେଦନ, ଚାରିତ୍ରିକ ଆଦର୍ଶ, ଦୃଢ଼ ଏବଂ ଉତ୍କଣ୍ଠାର ଅପ୍ରତିହତ ଏବଂ ସାର୍ଥକ ପ୍ରୟୋଗ ସର୍ବୋପରି ଜାତୀୟଭାବ ତାଙ୍କୁ ଜଣେ ଅପ୍ରତିଦ୍ୱନ୍ଦୀ ସ୍ରଷ୍ଟାରେ ପରିଣତ କରିଛି ।

ସାମାଜିକ ନାଟକ

ସାହିତ୍ୟ - ଜୀବନ-ସମାଜ

ବ୍ୟକ୍ତିମାନର ରସାଳ ଅନୁଭୂତିର କଳାତ୍ମକ ପରିପ୍ରକାଶ ହେଉଛି ସାହିତ୍ୟ । ବ୍ୟକ୍ତିର ଏବଂ ଅନୁଭୂତି ସାହିତ୍ୟରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ଲାଭ କରିଥାଏ । ମାନବ ଜୀବନର ସକଳପ୍ରକାର ଅଭିଜ୍ଞତା, ଅନୁଭୂତିର ବ୍ୟାପକତା, ଜୀବନପ୍ରତି ସମ୍ବେଦନଶୀଳତା ଏବଂ ସୃଷ୍ଟିର ନାୟନିକତା ଇତ୍ୟାଦି ସାହିତ୍ୟ ରାଜ୍ୟର ସାମଗ୍ରୀ ହୋଇଥାଏ । ମଣିଷ ତାର ଚତୁଃପାର୍ଶ୍ବରେ ଯାହା ଦେଖେ ବା ଯାହା କରେ ତାକୁ ହିଁ ସାହିତ୍ୟରେ ରୂପଦିଏ ତେଣୁ କୁହାଯାଏ ସାହିତ୍ୟ ହିଁ ଜୀବନର ସମାଲୋଚନା, ମାନବଜୀବନର ହସକାନ୍ଦ, ଉତ୍ଥାନପତନ, ଆଶାନିରାଶୀ ଇତ୍ୟାଦି ସାହିତ୍ୟରେ ମର୍ମିରିତ ହୋଇଉଠେ । ସମାଲୋଚକ W.H. Headson କ' ମତରେ "Literature is a vital record of what men have seen in life what they have experienced of it । ୧୪୮ । ବାସ୍ତବରେ ସାହିତ୍ୟ ହେଉଛି ଜୀବନର ଦର୍ପଣ ସ୍ବରୂପ । ତାରି ମାଧ୍ୟମରେ ଆମେ ଜୀବନର ଗତିବେଗକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିଥାଉ ।

ସାହିତ୍ୟ ସମାଜର ଅସ୍ବାକୃତ ସମ୍ବିଧାନ ସାମାଜିକ ଜୀବନକୁ ସୁଚାରୁରୂପେ ଚଳାଇବାପାଇଁ ଏହା ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଏବଂ ଅଭିପ୍ରେତ । ୧୪୯ । ଗୋଟିଏ ମୁଦ୍ରାର ଦୁଇଟି ପାର୍ଶ୍ବଭଳି ସାହିତ୍ୟ ଏବଂ ସମାଜ ପରସ୍ପର ସହିତ ଅଙ୍ଗାଙ୍ଗୀଭାବେ ଜଡ଼ିତ । ଗୋଟିକର ଅଭାବରେ ଅନ୍ୟଟି ଅପୂର୍ଣ୍ଣ ବା ନିଷ୍ପାଶ । ସାମାଜିକ ଅଭିରୁଚି ସାମାଜିକ ପାରିପାର୍ଶ୍ବକତାର ପ୍ରଭାବରେ ସାହିତ୍ୟିକ ସମ୍ମାନ ଲାଭ କରେ । ସମାଜ ସମନ୍ୱିତ ଧାରଣା, ଯୁଗାନ୍ତବିଶ୍ବାସ ସାହିତ୍ୟକୁ ଚିରନ୍ତନ ମର୍ଯ୍ୟାଦା ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ ।

ନାଟକ-ବ୍ୟକ୍ତି-ବିଶ୍ୱ

ସାହିତ୍ୟର ଏକ ଉନ୍ନତ ବିଭବ ଭାବରେ ନାଟକର ଜନ୍ମ ଗଢ଼ି । ଉପନ୍ୟାସ ଏବଂ କବିତାରେ କଳ୍ପନା ହିଁ ପ୍ରାଣ ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ । ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଭାବରେ ମଣିଷ ଏ ସବୁକୁ ଉପଭୋଗ କରିପାରେନା । ନିଜର କଳ୍ପନା ଚକ୍ଷୁରେ ତାର ରସ ଆସ୍ବାଦନ କରିଥାଏ । କଳ୍ପନାର ଦୃଷ୍ଟିରେ ମଣିଷ ବର୍ତ୍ତମାନ ବ୍ୟତୀତ ଭୂତଭବିଷ୍ୟତର ଗହ୍ବର ମଧ୍ୟକୁ ମଧ୍ୟ ଯାଇପାରେ ଏବଂ ଅବାସ୍ତବ ଓ ଅପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ବସ୍ତୁଭିତରୁ ମଧ୍ୟ ରସସ୍ବାଦନ କରିପାରେ । କିନ୍ତୁ ନାଟକର ରସ ମଣିଷ ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ ସମ୍ମିଳିତ ଭାବରେ । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ତା'ର ସମ୍ପର୍କିତ ଚେତନାହିଁ କାର୍ଯ୍ୟ କରିଥାଏ । ଏତଦ୍ବ୍ୟତୀତ ନାଟକ ଅଭିନୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ହିଁ ଲେଖାଯାଇଥାଏ । ୧୫୦ । ବ୍ୟକ୍ତି ଜୀବନର ହସ କାନ୍ଦ, ଅନୁଭୂତି ଏବଂ ଅଭିଜ୍ଞତା ନାଟକରେ କମନାୟ ରୂପ ନେଇଥାଏ । ସମାଲୋଚକ ଅଧ୍ୟାପକ ନିକଲଜ୍ ମତରେ - "The drama, we may say is a mirror of life only on the sense that it provides a kind of physical

semlance of human existance on the stage" । ୧୫୧ । ଜୀବନର ଅନୁଭୂତି ହିଁ ନାଟକର ପ୍ରାଣ ହୋଇପଡ଼ିଲା । ଏହି ଅନୁକରଣ ପ୍ରକୃତି କଳାତ୍ମକ ଅଭିରୁଚି ମଣ୍ଡିତ ହୋଇ ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ବ୍ୟକ୍ତି ଚିତ୍ରବୃତ୍ତିକୁ ବିମଳ ଆନନ୍ଦ ପ୍ରଦାନରେ ସମର୍ଥ ହୋଇପଡ଼ିଲା । ସାହିତ୍ୟ ହେଉଛି ପ୍ରଧାନତଃ ବ୍ୟକ୍ତି ଏବଂ ସମାଜର କଳାତ୍ମକ ଆଦାନ ପ୍ରଦାନର ଭାଷାଗତ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି । ଏ ପରିପ୍ରେକ୍ଷାରେ ନାଟକରେ ସମାଜ ସନ୍ଦର୍ଭ ଯେତେ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଏବଂ ପ୍ରତ୍ୟାବଶାଳୀ ହେବ, ନାଟକ ପ୍ରତି ଜନମାନସର ରୁଚି ସେତିକି ତୀବ୍ର ହେବ । ୧୫୨ । ନାଟକରେ ସମାଜ ବା ବିଶ୍ୱ ପ୍ରଧାନ ଅବଲମ୍ବନ ହୋଇ ଦେଖାଦେଇଥାଏ । ସାମାଜିକ ମଣିଷର ବିଭିନ୍ନ ଅବସ୍ଥା ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ରୂପ ନେଇଥାଏ । ଅଧ୍ୟାପକ ପଠାଣି ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ ମତରେ- “ନାଟକରେ ସାମାଜିକ ଜୀବନର ପ୍ରତିଫଳନ ଘଟେ । ସମାଜର ଆଶା, ଆକାଂକ୍ଷା, ବିଶ୍ୱାସ ନାଟକରେ ରୂପାୟିତ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ଯାହାହେଉ ତାହା ତତ୍କାଳୀନ ସମାଜର ଜୀବନ ପ୍ରବାହର ପ୍ରାଣସ୍ୱୟନକୁ ସ୍ୱଭାବତଃ ବହନ କରି ରଚିତ ହୁଏ । ୧୫୩ । ଦେଶ ଓ ଦଶର ପରିଚୟ ହିଁ ତାର ନାଟ୍ୟକଳା ଭିତରୁ ମିଳିଥାଏ । ଜାତି ଏବଂ ଜନତାର କ୍ରିୟାକଳାପ ନାଟକ ଭିତରେ ରୂପ ପରିଗ୍ରହ ଲାଭକରେ । ସମାଲୋଚକ ଆଶୁତୋଷ ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟଙ୍କ ମତରେ- “ନାଟକର ଜୀବନ ବ୍ୟକ୍ତିକୈନ୍ଦ୍ରିକ ଜୀବନ ନୁହେଁ, ଏକ ବୃହତ୍ତର ସାମାଜିକ ଜୀବନ । ଏହି ସାମାଜିକ ଜୀବନ ପୁଣି କେତେଗୁଡ଼ିଏ ପାରିପାଶ୍ୱିକ ଅବସ୍ଥାର ଅଧୀନ । ବିଶେଷ ଦେଶ ଓ ବିଶେଷ କାଳ ସେହି ପାରିପାଶ୍ୱିକ ଅବସ୍ଥାକୁ ହିଁ ରୂପ ଦେଇଥାଏ । x x ନାଟ୍ୟକାରର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହିଁ ଏହି ପାରିପାଶ୍ୱିକ ଅବସ୍ଥା ଉପରେ ସତତ ନିହିତ ଥାଏ । ୧୫୪ ।

ସାମାଜିକ ନାଟକର ପ୍ରାଣସତ୍ତା:

ଯେଉଁ ନାଟକର ସମାଜ ସମନ୍ୱିତ ଚିନ୍ତାଧାରାର ବିକାଶ ଘଟିଥାଏ ବା ନାଟକର ଆବେଦନ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ସାମାଜିକ ହୋଇଥାଏ । ଅଥବା ସାମାଜିକ ସଂଘର୍ଷ ଦ୍ୱାରା ନାଟକୀୟ କାହାଣୀର ଆବର୍ତ୍ତନ ହୁଏ, ତାକୁ ସାମାଜିକ ନାଟକ କୁହାଯାଏ । ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ସାମାଜିକ ଚାପ-ଜନିତ ବିଭିନ୍ନ ସମସ୍ୟାର ଉଦ୍ରେକ ହୋଇଥାଏ । ସାମାଜିକ ନାଟକ ପାରିବାରିକ, ସମସ୍ୟା ମୂଳକ, ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଆଦି ହୋଇପାରେ । ମାନବଜୀବନର ହସ କାନ୍ଦ, ରାଜନୈତିକ, ଅର୍ଥନୈତିକ ବା ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟା, ବ୍ୟକ୍ତିମାନର ଅନ୍ତଃରହସ୍ୟ ଇତ୍ୟାଦି ଉକ୍ତପରିସର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ସମାଜର ରୁଚି, ଅଭିରୁଚି, ଚାଲିଚଳନ ଏବଂ ଏକ ବିଶେଷ ସତ୍ୟକୁ ପ୍ରକଟନ କରିଥାଏ ସାମାଜିକ ନାଟକ । ସାମାଜିକ ନାଟକର ସମସ୍ୟାମୂଳକ ଦିଗଟି ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଥାଏ । ଜନୈକ ସମାଲୋଚକଙ୍କ ମତରେ- “ନାଟକର ଯେତେବେଳେ ଡର୍କ ବିଡର୍କ, ବାଦବିବାଦ ଅଥବା ସାମାଜିକ ଦୃନ୍ଦର ସ୍ପଷ୍ଟ ଚିତ୍ରଣ ଘଟେ ସେତେବେଳେ ନାଟକ ସମସ୍ୟାମୂଳକ ହୋଇଥାଏ । ଯେତେବେଳେ ବାସ୍ତବ ସତ୍ୟ

ଉପରେ ଆଧାରିତ ହୁଏ । ନାଟକ ସମାଜର ସେହି କୁଳତ୍ର ସମସ୍ୟା ପ୍ରତି ଆକୃଷ୍ଟ ହୋଇଥାଏ ଯାହାର ମାନବଜୀବନ ସହିତ ନିକଟତର ସମ୍ବନ୍ଧ ଥାଏ । ୧୫୫ ।

ମାନବ ନିଜ ଜୀବନର ସମସ୍ୟାବହୁଳ ଜୀବନର ଅନ୍ତଃସ୍ୱରୂପ ଉଦ୍‌ଘାଟନ ପାଇଁ ପ୍ରେକ୍ଷାକର୍ମକୁ ଯାଇଥାଏ । ବ୍ୟକ୍ତି ଜୀବନର ଜଟିଳପ୍ରଶ୍ନ ଯେତେବେଳେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ଦର୍ଶକର ଚିତ୍ତକୁ ଆଲୋଡ଼ିତ କରେ, ସେତେବେଳେ ସେହି ପ୍ରଶ୍ନ ସାର୍ବଜନୀନ ସତ୍ୟର ରୂପ ପରିଗ୍ରହ ଲାଭ କରେ । ଜୀବନ ଏବଂ ଜଗତର ରହସ୍ୟ, ମାନବ ହୃଦୟର ଦରଦ ଏବଂ ସହାନୁଭୂତି, ପାରିପାଶ୍ୱିକତା ସମ୍ବନ୍ଧରେ ଆଗ୍ରହ ଏବଂ ଅଭିଜ୍ଞତା ଇତ୍ୟାଦି ସାମାଜିକ ନାଟକକୁ ଜୀବନ ସର୍ବସ୍ୱ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ସାମାଜିକ ନାଟକ:

୧୮୭୭ ମସିହାକୁ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଆଦ୍ୟ ଉଦ୍‌ଗାରଣ ବୋଲି ଧରାଗଲେ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାରଙ୍କ ଆବିର୍ଭାବ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅର୍ଥାତ୍ ୧୯୧୫ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବହୁ ନାଟ୍ୟକାର ଅବତୀର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଛନ୍ତି । ୧୯୨୦ ମଧ୍ୟରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଆଦିପର୍ବକୁ ସାମିତ କରାଗଲେ ଉକ୍ତ ଅବଧି ମଧ୍ୟରେ କେତେଜଣ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଆମର ଦୃଷ୍ଟିପଥାରୁତ୍ତ ହୁଅନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଜଗନ୍ନେହନ, ରାମଶଙ୍କର, ବୀରବିକ୍ରମଦେବ, ପଦ୍ମନାଭ ନାରାୟଣ ଦେବ, କାମପାଳ, ଭିକାରୀଚରଣ, ରାଧାମୋହନ ରାଜେନ୍ଦ୍ରଦେବ ପ୍ରମୁଖ ପ୍ରଧାନ ।

ଏହି ସମୟସୀମା ମଧ୍ୟରେ ମୁଖ୍ୟତଃ ଏସିତିହାସିକ ଏବଂ ପୌରାଣିକ ରଚନା ଉପରେ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । ସାମାଜିକ ନାଟକର ସ୍ୱର ଅତି କ୍ଷୀଣ କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବନାହିଁ । ଜ୍ଞାନ ବିଜ୍ଞାନର ପ୍ରସାର, ବୈଜ୍ଞାନିକ ଉଦ୍ଭାବନ, ଶିକ୍ଷବିପ୍ଳବ, ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧର ଉଦ୍ଭାବହତା ଆଦି ପରେ ପରେ ଯୁଗରୁଚିର ପରିବର୍ତ୍ତନ ହିଁ ସାମାଜିକ ନାଟକରେ ମୁଳ ଭିତ୍ତିକୁ ଦୃଢ଼ କରିଛି ।

୧୮୭୭ ମସିହାରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରଥମ ସାମାଜିକ ନାଟକ “ବାବାଜୀ” ଜନ୍ମିଏ । ଲାଲା ଜଗନ୍ନେହଙ୍କ ସାମାଜିକ ନାଟକ ଭିତରେ ବାବାଜୀ (୧୮୭୭) ସତୀ (୧୮୮୬) ପ୍ରୀତି (ଅପ୍ରକାଶିତ), ବୃଦ୍ଧ ବିବାହ (ଅପ୍ରକାଶିତ) ଆଦି ପ୍ରଧାନ । ଏ ସମସ୍ତ ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାର ଜଗନ୍ନେହନ ପ୍ରଚଳିତ କୁ ସଂସ୍କାର, ଅନ୍ଧବିଶ୍ୱାସ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଛନ୍ତି । ନବଜାଗରଣର ସାର୍ଥକ ବାର୍ତ୍ତାବହ ଶ୍ରୀ ଲାଲାଙ୍କ ନାଟକରୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ପ୍ରତି ଅହେତୁକ ମମତାର ଚିତ୍ର ମିଳେ ।

ଏ ଯୁଗର ଜନୈକ ସାର୍ଥକ ସ୍ରଷ୍ଟା ହେଉଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର ରାମଶଙ୍କର । ଦୀର୍ଘ ୩୭ ବର୍ଷର ସାଧନା ଭିତରେ ସେ ମୋଟେ ୧୩ ଖଣ୍ଡ ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି । ତା ମଧ୍ୟରୁ ବିଷମୋଦକ (୧୯୦୦) ଯୁଗଧର୍ମ (୧୯୦୨) କାଞ୍ଚନମାଳୀ (୧୯୦୪) ଲୀଳାବତୀ (୧୯୧୨) ଇତ୍ୟାଦି ଯଥାର୍ଥରେ ସାମାଜିକ ନାଟକ । ଏତଦ୍‌ବ୍ୟତୀତ କାଳ୍ପନିକ

କଥାବସ୍ତୁଯୁକ୍ତ ବଡ଼ଲୋକ (୧୯୧୩), ବିଶ୍ୱଯଜ୍ଞ (୧୯୧୬) ଏବଂ କଳିକାଳ, ବୁଢ଼ାବର, ବନମାଳା ପ୍ରଭୃତି ସାମାଜିକ ପ୍ରହସନ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଯଥେଷ୍ଟ ସୁଖ୍ୟାତି ଆଣି ଦେଇଥିଲା । ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ସାମାଜିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରୁ ଲୋକଶିଳା ସ୍ୱଦେଶାନୁରାଗ, ଧର୍ମସଂସ୍କାର, ଅସ୍ତ୍ରଶ୍ୟତା ନିବାରଣ, ବିଧବାବିବାହ, ବାଲ୍ୟବିବାହ ନିରୋଧ ଆଦିର ପରିଚୟ ମିଳେ ।

ଖଡ଼ିଆଳର ରାଜପୁତ୍ର ବୀର ବିକ୍ରମଦେବଙ୍କର କୁସୁମସୁନ୍ଦରୀ, ଶୈଳବାଳା, ବୃଦ୍ଧବିବାହ, ଭାତୁସ୍ନେହ, ବାଲ୍ୟବିବାହ, ପ୍ରେମଲତା ପ୍ରଭୃତି ନାଟକରୁ ପାରିବାରିକ ଓ ସାମାଜିକ ଜୀବନର ଚିତ୍ର, ଓଡ଼ିଆ ଜାତିର ସକଳ ଆତ୍ମବିଶ୍ୱାସ ଏବଂ ପ୍ରେମର ମଧୁର ପରିଣତି ବିଷୟ ପ୍ରତିପାଦିତ ହୁଏ । ପଦ୍ମନାଭ ନାରାୟଣ ଦେବ କୌଣସି ସାମାଜିକ ନାଟକ ଲେଖିନାହାନ୍ତି, ମାତ୍ର ତାଙ୍କର ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ଯାତ୍ରାର ଆଜିକ ଭିତରେ ସାମାଜିକତାର ପ୍ରକ୍ଷେପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ପଣ୍ଡିତ ଗୋପିନାଥ ନନ୍ଦ ଏବଂ ପଣ୍ଡିତ ମୃତ୍ୟୁଞ୍ଜୟ ରଥ କୌଣସି ସାମାଜିକ ନାଟକ ଲେଖିନାହାନ୍ତି । କାମପାଳ ମିଶ୍ର ଏହି ସମୟରେ ଜଣେ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ନାଟ୍ୟକାର ହେଲେ ହେଁ ତାଙ୍କର କୌଣସି ସାମାଜିକ ନାଟକ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ ନାହିଁ । ‘ବସନ୍ତଲତିକା’ କୁ ଗୋପାଳଚନ୍ଦ୍ର ପ୍ରହରାଜ କାଳ୍ପନିକ ନାଟକରୂପେ ଅବିହିତ କରିଥିଲେ ହେଁ ଏହା ଇତିହାସ ଓ କଳ୍ପନାର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ । ଯଥାର୍ଥରେ ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ପରେ ପରେ ଭିକାରୀଚରଣ ହିଁ କେତେଖଣ୍ଡ ସାମାଜିକ ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ସେ ଗୁଡ଼ିକ ହେଲା ସଂସାର ଚିତ୍ର (୧୯୧୫) ସୁଶୀଳା (୧୯୧୭) । ଉଭୟ ନାଟକରୁ ନାରୀ ଶିକ୍ଷାର ପ୍ରସାର, ଯୌତୁକ ପ୍ରଥା, ଆଧୁନିକତାର ବିକଳରୂପ ଇତ୍ୟାଦି ସଂପର୍କରେ ସମ୍ୟକ ଧାରଣା କରିହୁଏ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ସାମାଜିକ ନାଟକ:

ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ୧୯୧୫ରୁ ଲେଖନୀ ଚାଳନା କରିଥିଲେ ହେଁ ୧୯୩୭ ବେଳକୁ ଅର୍ଥାତ୍ ଦୀର୍ଘ କୋଡ଼ିଏ ପଚାଶ ବର୍ଷ ପରେ ସାମାଜିକ ନାଟକ ଲେଖିବାକୁ ମନ ବଳାଇଛନ୍ତି । ଯୁଗାୟ ପ୍ରବୃତ୍ତିର ପରିବର୍ତ୍ତନ ସହିତ ତାଳଦେଇ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ମଧ୍ୟ ଆଗେଇଛନ୍ତି । ୧୯୩୦ ବେଳକୁ ଅର୍ଥାତ୍ ବାପୁଜୀଙ୍କ ଅସହଯୋଗ ଆନ୍ଦୋଳନ ବା ଅହିଂସାତ୍ମକ ଆନ୍ଦୋଳନ ଆରମ୍ଭ ବେଳକୁ ଜନମାନସରେ ନୂତନ ଉନ୍ମାଦନା ଦେଖାଦେଲାଣି । ଅଲୌକିକ ରାଜ୍ୟରୁ ମୁକ୍ତିଲାଭ କରିବାକୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ପ୍ରାଣପଣେ ଚେଷ୍ଟା କରିଛି । କେବଳ ସାମାଜିକ ନାଟକର ଦାରିଦ୍ର୍ୟ ଦୂରୀକରଣ ପାଇଁ ଅଶ୍ୱିନୀ ଲେଖନୀ ଚାଳନା କରିନାହାନ୍ତି, ପରନ୍ତୁ ସମସାମୟିକ ସାମାଜିକ ଭାବସତ୍ତାକୁ ସେ ନାଟକରେ ମର୍ମିରିତ କରିଛନ୍ତି । ସମାଜର ବିବିଧ ସମସ୍ୟାକୁ ସେ ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ ସଂଘର୍ଷ ଦୃଷ୍ଟିରୁ, ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ବିଚାର କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ସମୁଦାୟ ୧୦ ଖଣ୍ଡ ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ୧୯୩୭ ରୁ ୧୯୫୭ ଦୀର୍ଘ କୋଡ଼ିଏ ବର୍ଷ ଧରି ସେ

ସମାଜକୁ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରିଛନ୍ତି । ସାମାଜିକ ପ୍ରାଣସ୍ବୟନକୁ ନାଟକରେ ଉତ୍କର୍ଷ କରି ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ବିନୀ ତାଙ୍କର ସୁଦୀର୍ଘ ହର୍ମ୍ୟ ନିର୍ମାଣ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ସାମାଜିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକୁ ତିନୋଟି ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ । ଯଥା (୧) ସାମାଜିକ (୨) ପାରିବାରିକ (୩) ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ବିକ

ସାମାଜିକ ନାଟକ:-

୧. ହିନ୍ଦୁରମଣୀ (୧୯୩୭)
୨. ମାଷ୍ଟରବାବୁ (୧୯୩୭)
୩. ଇରାନୀ (୧୯୩୭)
୪. ଦୁଃଖେସୁଖେ (୧୯୫୪)
୫. ମାମଲତକାର (୧୯୪୬)
୬. ଶ୍ରୀଲୋକନାଥ (୧୯୪୬)

ପାରିବାରିକ:-

୧. ଭାଇ (୧୯୪୨)
୨. ଚଷାଝିଅ (୧୯୪୬)

ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ବିକ:-

୧. ଅଭିନୟ (୧୯୫୩)
୨. କଏଦୀ (୧୯୫୭)

“ଶ୍ରୀ ଲୋକନାଥ” ନାଟକଟିକୁ ଉକ୍ତି ରସାତ୍ମକ ନାଟକ ଭାବେ ଅଭିହିତ କରାଯାଇପାରେ ।” ମାମଲତକାର ରାଜନୈତିକ ନାଟକଭାବେ ପରିଗଣିତ ହୋଇପାରେ । କାରଣ ରାଜନୈତିକ ମୁକ୍ତି ଆନ୍ଦୋଳନର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ “ମାମଲତକାର” ର ଭୂମିକା ଗ୍ରାମୀଣ ରାଜନୀତିକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ରୂପ ନେଇଛି । “ଇରାନୀ” ଏକ କାଳ୍ପନିକ ସମସ୍ୟା ମୂଳକ ନାଟକ ।

ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କ ସାମାଜିକ ନାଟକର ପୃଷ୍ଠଭୂମି

ଉନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର “ନବଜାଗରଣ” ପୃଥିବୀର ପ୍ରତ୍ୟେକ ପ୍ରାନ୍ତରେ ନୂତନ ଉନ୍ମାଦନା ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ସାହିତ୍ୟ, ରାଜନୀତି, ଧର୍ମନୀତି ଇତ୍ୟାଦି ପ୍ରତ୍ୟେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଗତାନୁଗତିକ ଚିନ୍ତାଧାରାର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟି ନବଚେତନାର ଉନ୍ମେଷ ଘଟିଥିଲା । “ରାଜନୈତିକ ଅସ୍ଥିରତା, କୁସଂସ୍କାର ଅଶିକ୍ଷା, ଦାରିଦ୍ର୍ୟ ଓ ସାମାଜିକଶୋଷଣ ଦେଶର ଭିତ୍ତିକୁ ଦୋହଲାଇ ଦେଇଥିଲା । ଉନବିଂଶ ଶତକର ଆରମ୍ଭରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଯନ୍ତ୍ରଶକ୍ତି ବିଜ୍ଞାନ ଓ ସଂସ୍କୃତିର ପ୍ରଭାବରେ ଭାରତୀୟ ପ୍ରଗତିର ପୁନାଦି ପଡ଼ିଲା । ଭାରତବାସୀଙ୍କ ସମ୍ମୁଖରେ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଆଦର୍ଶର ଅଭାବ ଥିବାରୁ ଇଂରେଜ ମାନଙ୍କର ଅନୁକରଣ ହିଁ ଥିଲା ଏକମାତ୍ର

ପଢ଼ା । ସମଗ୍ର ଦେଶର ପ୍ରାଚୀନ ପରମ୍ପରାର ଚେର ଦୃଢ଼ ଥିଲା । ଧର୍ମର ଅନୁଶାସନ ଅନୁଯାୟୀ ସାମାଜିକ ନାଟକ ପରିଚାଳିତ ହେଉଥିଲା । ୧୫୬ ।

ଭାରତୀୟ ପ୍ରାକ୍ତୀୟ ସାହିତ୍ୟ ପରି ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ମଧ୍ୟ ଏହି “ନବଜାଗରଣ”ର ବାର୍ତ୍ତା ପ୍ରତିଧ୍ବନିତ ହୋଇଥିଲା । ସାହିତ୍ୟର ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ବିଭାଗ “ନାଟକ” ଏଥିରୁ ବାଦ୍ଯିବ କିପରି ?

ପ୍ରଥମ ବିଶ୍ବଯୁଦ୍ଧର ଭୟାବହତା ଯୋଗୁ ଏକ ପ୍ରକାର ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ସଂକଟ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା । ବସ୍ତୁବାଦୀ ଚିନ୍ତାଧାରାର ବିକାଶ ଘଟିବା ଫଳରେ ଜ୍ଞାନ ବିଜ୍ଞାନର ପରିପ୍ରସାର ପାଇଁ ପାଣିପାଗ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା । ଇଂରାଜୀଭାଷାର ପ୍ରଚାର ଏବଂ ପ୍ରସାର ଜନସମାଜର ରୁଚିକୁ ମାର୍ଜିତ ଏବଂ ଉନ୍ନତ କଲା । ଓଡ଼ିଶାରେ ଇଂରାଜୀଶିକ୍ଷାର ପ୍ରସାର ଫଳରେ ଏକ ନୂତନ ଶ୍ରେଣୀର ଆବିର୍ଭାବ ଘଟିଲା । ଏହି ନବ୍ୟଶିକ୍ଷିତ ଗୋଷ୍ଠୀ ରକ୍ତରେ ବର୍ଷରେ ଥିଲେ ଭାରତୀୟ ମାତ୍ର ଚାଲିଚଳନ, ଚିନ୍ତାଧାରା, ପୋଷାକ ପରିଚ୍ଛଦ ଇତ୍ୟାଦିରେ ଥିଲେ ପୁରାପୁରି ସାହେବ । ଫଳତଃ ସଭ୍ୟତାର ବିକଳ ହନୁକରଣ ଫଳରେ ଯେଉଁ ଜଟିଳ ପରିସ୍ଥିତି ସୃଷ୍ଟି ହେଲା ତାହା ସାହିତ୍ୟ ବା ନାଟକରେ ଜୀବନ୍ତ ଖୋରାକ ହୋଇ ରହିଗଲା । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟାନୁକରଣର ବିକଳ ବିଧୂତ ରୂପ ନାଟକରେ ଅଭିମଣ୍ଡିତ ହେଲା ।

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟଶିକ୍ଷାର ପ୍ରସାର ଫଳରେ ଯୁଗ ଯୁଗର କୁସଂସ୍କାର ଗୁଡ଼ିକର ବିଲୋପ ଘଟିଲା । ବ୍ରାହ୍ମ ସମାଜ, ଆର୍ଯ୍ୟସମାଜ, ରାମକୃଷ୍ଣମିଶନ, ଥିଓସୋଫିକାଲ ସୋସାଇଟି ଇତ୍ୟାଦିର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଫଳରେ ଏକ ନବରୁଚିର ଉଦ୍ବେକ ହେଲା । କୁସଂସ୍କାର ବିରୋଧି ଆନ୍ଦୋଳନଦ୍ବାରା ଜାତିପ୍ରଥାର ବିଲୋପ, ବାଲ୍ୟବିବାହର ବିରୋଧ, ବିଧବାବିବାହର ପ୍ରସାର, ବେଶ୍ୟା ବୃତ୍ତିର ନିରୋଧ, ସ୍ତ୍ରୀ ଶିକ୍ଷାର ପ୍ରସାର ଇତ୍ୟାଦି ଘଟିବା ଦ୍ବାରା ଉତ୍କଳୀୟ ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ ଏକ ବଡ଼ ଧରଣର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦେଖାଦେଲା । ତାର ପଦଧ୍ବନି ସୃଷ୍ଟିହେଲା ନାଟକରେ । ପୁରୋହିତ କର୍ମକାଣ୍ଡର ବିରୋଧ ହିଁ ସମାଜର ଅନ୍ତଃସ୍ବରର ପରିବର୍ତ୍ତନର ଆନୟନ କଲା । ବୈଜ୍ଞାନିକ ଆବିଷ୍କାର ଶିଳ୍ପ ବିପ୍ଲବର ପ୍ରଭାବ, ଆତ୍ମସମୀକ୍ଷାମୂଳକ ପ୍ରବୃତ୍ତି ବ୍ୟକ୍ତିଚିତ୍ତକୁ ସନ୍ଦେହ ସଂଘର୍ଷ ଭିତରେ ଭରିଦେଲା । କୌଣସି ଜିନିଷକୁ ବିନା ପରୀକ୍ଷାରେ ଗ୍ରହଣ କରିବା ସମ୍ଭବ ହେଲା ନାହିଁ ।

ପରିବର୍ତ୍ତିତ ବିଶ୍ବରେ ତିନୋଟି ଚିନ୍ତାଧାରା ରାଜପଣ କରିବାକୁ ଲାଗିଲା । କ୍ରମଶଃ ଗାନ୍ଧୀ, ମାର୍କସ ଏବଂ ଫ୍ରାଏଡ଼ ବେଶ୍ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହୋଇଉଠିଲେ । ଏହି ମହାପୁରୁଷମାନଙ୍କର ଆଦର୍ଶ ପୃଥ୍ବୀକୁ ନୂତନ ସଂକେତ ପ୍ରଦାନ କଲା । ଫଳତଃ ସାହିତ୍ୟ ରାଜ୍ୟରେ ଏ ତିନୋଟି ଚିନ୍ତାଧାରାର ପ୍ରଭୁତ୍ବ ବିକାଶ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲା । ବିଶେଷତଃ ଏହାର ସଫଳ ପ୍ରୟୋଗ ଘଟିଲା ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ । ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଏକ ଶୋଷଣ ବିହୀନ ସାମ୍ୟବାଦୀ ସମାଜ ଗଠନ କରିବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଲେ । ଫଳତଃ ନାଟକ ହେଲା ସତ୍ୟ ଶିବ-ସୁନ୍ଦରର ଉପାସନା ମନ୍ଦିର ।

ନବ୍ୟ ଚିନ୍ତାଧାରାର ବିକାଶ ଘଟିଥିଲେ ହେଁ ଉତ୍କଳୀୟ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ନିଜର ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ପରଂପରାଠାରୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଦୂରେଇ ଯାଇପାରିଲେ ନାହିଁ କିମ୍ବା ନୂତନ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ପୁରାପୁରି ଗ୍ରହଣ କରିପାରିଲେ ନାହିଁ । ଫଳତଃ ସେମାନଙ୍କ ସୃଷ୍ଟିରେ ଭିତରେ ପାରଂପାରିକ ଲୋକନାଟକର ସ୍ୱର (ଯାତ୍ରାନାଟକର ପ୍ରଭାବ) ଶୁଣାଗଲା ।

ସାମାଜିକ ଦୋଷ ଦୁର୍ବଳତାକୁ ସିଧାସଳଖ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରିବା ପାଇଁ ପ୍ରକୃଷ୍ଟ ମାଧ୍ୟମ ରୂପେ ନାଟକ ହିଁ ବିବେଚିତ ହେଲା । ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଭାବରେ ଅଭିନୟ ଦ୍ୱାରା ଅନ୍ୟକୁ ସମାଲୋଚନା କରିବାର ପ୍ରବୃତ୍ତି ଲେଖକ ଗୋଷ୍ଠୀଦ୍ୱାରା ବେଶ୍ ଆଦୃତ ହେଲା । ଜନମାନସର ଶିକ୍ଷା ଓ ସଂସ୍କାର ପ୍ରବଣତାର ପରିବର୍ତ୍ତନ ପାଇଁ ସାମାଜିକ ନାଟକ ହିଁ ମୁଖ୍ୟଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କଲା । ଶିକ୍ଷାର ଉତ୍ତରୋତ୍ତର ବିକାଶ ଫଳରେ ନାଟକରୁ ପଦ୍ୟାତ୍ମକ ଶୈଳୀର କ୍ରମଶଃ ହ୍ରାସ ଘଟି ଗଦ୍ୟର ଉନ୍ନତି ସାଧିତ ହେଲା । ଗଦ୍ୟଶୈଳୀ ହିଁ ସାଂକେତିକ, ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ହେବା ଫଳରେ ସାମାଜିକ ନାଟକର ଦ୍ୱାର ଉନ୍ମୁକ୍ତ ହୋଇଗଲା । ଭାଷା, ସାହିତ୍ୟ, ଭାବରାଜ୍ୟରେ ପ୍ରଗତିଶୀଳ ଚେତନା ହିଁ ସାମାଜିକ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟିପାଇଁ ଉପଯୁକ୍ତ ପାଣିପାଗ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା କହିଲେ ଅଭ୍ୟୁକ୍ତି ହେବନାହିଁ ।

ହିନ୍ଦୁରମଣୀ (୧୯୩୭):

ଐତିହାସିକ ଓ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ରଚନାରେ ଅପୂର୍ବ ସଫଳତା ଲାଭ କରିବା ପରେ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ସାମାଜିକ ନାଟକ ଲେଖିବାରେ ମନୋନିବେଶ କରନ୍ତି । ପରବର୍ତ୍ତିତ ପରିସ୍ଥିତି ଭିତରୁ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ତାଙ୍କର ନାଟକପାଇଁ ଖୋରାକ ସଂଗ୍ରହ କରିଥିଲେ ହେଁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତାକୁ ଛାଡ଼ି ପାରିନାହାନ୍ତି । ଏହି ଆଧ୍ୟାତ୍ମଚେତନା ତାଙ୍କର ଆଦର୍ଶବାଦ ଭିତରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୋଇ ହିନ୍ଦୁରମଣୀ ନାଟକରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଛି । ତାଙ୍କର ପୂର୍ବସ୍ୱରା ତଥା ମାତାମହ ରାମଶଙ୍କର ବ୍ରାହ୍ମଧର୍ମର ଦାୟାଦ୍ୱ ସାଜିଥିଲା ବେଳେ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ହିନ୍ଦୁଧର୍ମର ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ କରିଛନ୍ତି । ହିନ୍ଦୁଧର୍ମର ଆଦର୍ଶ ହିଁ ପ୍ରତିପାଦିତ ହୋଇଛି । ହିନ୍ଦୁରମଣୀର ହିନ୍ଦୁନାରୀର ଆଦର୍ଶରେ । ନାଟ୍ୟକାର ହିନ୍ଦୁଲଳନାର ତ୍ୟାଗପ୍ରତି ଜୀବନର ଆଦର୍ଶର ବ୍ୟାଖ୍ୟାନରେ ଶତଜିହ୍ୱ ହୋଇଉଠିଛନ୍ତି । ହିନ୍ଦୁ ରମଣୀ ବିଶ୍ୱମୟୀ । ସେବାରେ ସେ ପାଳେ ଧର୍ମ-ତ୍ୟାଗରେ ପାଏ ଆନନ୍ଦ । ୧୫୭ ।

ଏକ କାଞ୍ଚନିକ କାହାଣୀକୁ ସାମାଜିକତାର ପୁଟ ଦେବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର । କାହାଣୀଟି ଯୁଗାୟ ଚେତନାକୁ ସଂଗ୍ରହ କରିଛି । କଥାବସ୍ତୁରେ କୌଣସି ନୂତନତ୍ୱ ନାହିଁ । କାରଣ ସେହି ଗୋଟିଏ ଧରଣର ବିଷୟକୁ ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ଠାରୁ ଭିକାରୀ ଚରଣଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରାୟ ସମସ୍ତେ ନିଜ ନିଜର ବର୍ଣ୍ଣବସ୍ତୁ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ପ୍ରେମ ପରିଣୟ-ପ୍ରତାରଣାର ତ୍ରିଭୁଜମଧ୍ୟରେ ନାଟକୀୟ କାହାଣୀର ଆରମ୍ଭ ହୁଏ । ଜମିଦାର ହରିହରଙ୍କ କର୍ତ୍ତବ୍ୟନିଷ୍ଠ କର୍ମଚାରୀଙ୍କ କନ୍ୟା କୁମୁଦିନୀକୁ ବିଧବା ବୋଲି ଘୋଷଣା କରି ତାକୁ ଉପଭୋଗ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରନ୍ତି ଯୁବକ ଗିରିନ୍ଦ୍ର । ଜମିଦାର ହରିହର ନିଜର ସତୀ ସାଧ୍ୱୀ ସ୍ତ୍ରୀ ସୁମତୀଙ୍କୁ

ପାଦରେ ଠେଲିଦେଇ ବାରାଜାନା ମୋହିନୀର ପ୍ରେମ ପାଶରେ ଆବଦ୍ଧ ହୁଅନ୍ତି । ଏପରିକି ନିଜର ପ୍ରିୟ କର୍ମଚାରୀ ଜଗମୋହନର କନ୍ୟା କୁମୁଦିନୀ ଉପରେ ମଧ୍ୟ କୁଦୃଷ୍ଟି ପକାଇବାକୁ ପଶ୍ଚାତ୍ତପ୍ତ ହୁଅନ୍ତି ନାହିଁ । ଜମିଦାରଙ୍କ ଦୁର୍ବଳତାର ସୁଯୋଗ ନିଅନ୍ତି ଜନୈକ କର୍ମଚାରୀ ଗୋବିନ୍ଦ । କୁମୁଦିନୀର ସ୍ବାମୀ ନରହରି ମଧ୍ୟ ଜନୈକ ଭ୍ରଷ୍ଟ ନାରୀର ଚକ୍ରାନ୍ତରେ ନିଜର ଗୁଣବତୀ ସ୍ତ୍ରୀକୁ ଭୁଲିଯାଏ । ସମୟ ଆସେ, ତିନୋଟି କୁପଥଗାମୀ ଚରିତ୍ର ନିଜ ନିଜର ଭୁଲ ବୁଝିପାରନ୍ତି । କୁମୁଦିନୀ ଉପରେ ଲାଗିଥିବା ବୈଧବ୍ୟର ମୋହରଟା ଉଭେଇଯାଏ, ଜମିଦାର ହରିହର ନିଜର ସ୍ତ୍ରୀ ସୁମତୀଙ୍କ ପାଖକୁ ଫେରନ୍ତି, ଗିରିନ୍ଦ୍ର ନିଜ ପାପର ପ୍ରାୟଶ୍ଚିତ୍ତ କରିବାକୁ ଯାଇ ସନ୍ୟାସ ଗ୍ରହଣ କରେ । ନରହରି ନିଜର ଭୁଲ ସ୍ବାକାର କରି ପରିସ୍ଥିତି ବଶତଃ କମଳିକୁ ବିବାହ କରେ । ଜଗମୋହନ ବାବୁ ନିଜର ପରିବାର ଫେରିଯାଆନ୍ତି । କେବଳ କ୍ଷତି ସହ୍ୟ କରେ ଜଣେ, ସେ ହେଉଛି କୁମୁଦିନୀ, ସମସ୍ତଙ୍କ ମୁହଁରେ ହସ ଉକୁଟାଇ ଚିରଦିନ ପାଇଁ ସେ ଇହଲୀଳା ସମ୍ବରଣ କରେ, ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ଏତିକି ।

‘ହିନ୍ଦୁରମଣୀ’ରେ କୁମୁଦିନୀର ତ୍ୟାଗ ଚରମସୀମାରେ ପହଞ୍ଚିଛି । ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ବିନୀକୁମାର ହିନ୍ଦୁଧର୍ମ ଅନିର୍ବାଣ ଦୀପଶିଖାକୁ ଆହୁରି ତେଜୀୟାନ କରି ଗଢ଼ିଛନ୍ତି ତ୍ୟାଗନିଷ୍ଠା ଏବଂ ସାଧନାର ଆଦର୍ଶରେ । ନାନାଘାତ ପ୍ରତିଘାତ ଭିତରେ ସେ ହିନ୍ଦୁନାରୀର ପାତିବ୍ରତ୍ୟକୁ ପରୀକ୍ଷା କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ମତରେ – “ଯୁଗର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିଛି, ଜୀବନଧାର ନେଇଛି ଭିନ୍ନ ପଥ, ତଥାପି ହିନ୍ଦୁର ମହୋଜ୍ଜ୍ବଳ ଦୀପଶିଖା ରହିଛି ଅନିର୍ବାଣ । ଦିଗଭ୍ରଷ୍ଟ ନାବିକ ଏଇଥିରୁ ଗ୍ରହଣ କରିବ ଲକ୍ଷ୍ୟପଥର ସନ୍ଧାନ । କାଳକାଳକୁ । ନାନା ବୈଦେଶିକ ପ୍ଲାବନ ଓ ବୈଧାନିକ ସଂସ୍କାର ହିନ୍ଦୁର ଏହି ସଂସ୍କୃତିକୁ ଆଲୋଡ଼ିତ କରିପାରେ କିନ୍ତୁ ଉତ୍ପାଟିତ କରିପାରିବ ନାହିଁ ।” ନାଟ୍ୟକାର ଉକ୍ତ ନାଟକଟିକୁ ଏକ ପ୍ରଚାରଧର୍ମୀ ସୃଷ୍ଟିରେ ପରିଣତ କରିଛନ୍ତି ।

ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ସମସ୍ୟା ଅଛି, କିନ୍ତୁ ସମାଧାନ ନାହିଁ । ଅଶ୍ବିନୀ କୁମାର ଜମିଦାରୀ ସାମନ୍ତବାଦୀ ସଭ୍ୟତାର ଅବସ୍ଥାମାଣ ରୂପକୁ ନିଖୁଣ ଭାବରେ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି । ଜମିଦାର ହରିହର ନିଜର ସତୀ ସ୍ତ୍ରୀ ସୁମତୀଙ୍କ ପ୍ରତି ଅବହେଳା କରି ଦିନରାତି ଯେପରି ମଦ୍ୟ ଏବଂ ନାରୀ ଭିତରେ ବୁଡ଼ି ରହିଛନ୍ତି, ସେଥିରୁ ତତ୍କାଳୀନ କ୍ଷୟଗ୍ରସ୍ତ ଜମିଦାରୀର ସ୍ବରୂପ ବାରିହୋଇପଡ଼େ । ଜମିଦାରଙ୍କ ସ୍ତ୍ରୀକୁ ‘ରାଣୀ ମା’ ‘ମଣିମା’ ଆଦି ସମ୍ବୋଧନରୁ ସାମନ୍ତବାଦୀ ସଭ୍ୟତାର ଚିତ୍ର ମିଳେ । ଫକୀର ମୋହନଙ୍କ ‘ପେଟେଷ୍ଟ ମେଡ଼ିସିନ୍’ର ପ୍ରଭାବ ଉକ୍ତ ନାଟକ ଉପରେ ପଡ଼ିଛି । ‘ହିନ୍ଦୁରମଣୀ’ର ହରିହର ଚରିତ୍ରଟି ‘ପେଟେଷ୍ଟ ମେଡ଼ିସିନ୍’ର ଚନ୍ଦ୍ରମଣି ବାବୁଙ୍କୁ ସ୍ମରଣ କରାଇଦିଏ । “ଛ’ମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ”ର ସା’ତାଣୀ ଚରିତ୍ରର ଅବିକଳ ନକଲ ହେଉଛନ୍ତି ନାଟକରେ ‘ସୁମତୀ’ ଦେବୀ । ନାଟ୍ୟକାର ଯେଭଳି ଭାବରେ ବେଶ୍ୟାମୋହିନୀକୁ ହତ୍ୟା କରିଛନ୍ତି ଏବଂ ଜମିଦାର ହରିହରଙ୍କୁ ମଦ୍ୟପ ଓ ଲମ୍ପଟଭାବେ ଗଢ଼ି ତୋଳିଛନ୍ତି । ସେହି ପରିପ୍ରେକ୍ଷାରେ ଆମର ମନେପଡ଼େ ରାମଶଙ୍କରଙ୍କର ‘କଳିକାଳ’

ଏବଂ ଭିକାରୀ ଚରଣଙ୍କର “ସଂସାରଚିତ୍ର” ।

‘ବିଧବାବିବାହ’ କୁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ସମର୍ଥନ କରିଥିଲେ ହେଁ ଅଶ୍ୱିନୀ ପୂର୍ଣ୍ଣମାତ୍ରାରେ ଗ୍ରହଣ କରିପାରିନାହାନ୍ତି । ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ କୁମୁଦିନୀକୁ ବିଧବା ବୋଲି ଘୋଷଣା କରି ପରେ ଯେଉଁ ଭାବରେ ସଧବା କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଛନ୍ତି ଏବଂ ଗିରିନ୍ଦ୍ର କୁମୁଦିନୀର ଯୁକ୍ତିତର୍କରେ କୁମୁଦିନୀ ବିଧବା ବିବାହ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଯେଉଁ ଭାବେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଛି, ସେଥିରୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଆଭିମୁଖ୍ୟ ସ୍ପଷ୍ଟହୋଇଉଠେ । ଛୁଆଁ ଅଛୁଆଁ ଭେଦଭାବର ଉତ୍ତରତାକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଗଭୀରଭାବରେ ଅନୁଶୀଳନ କରିଛନ୍ତି । ବିଧବା ପ୍ରତି ରକ୍ଷଣଶୀଳ ସମାଜର ମନୋଭାବକୁ ନାଟ୍ୟକାର ତୀବ୍ରଭାବରେ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରିଛନ୍ତି । କୁମୁଦିନୀର ମଧୁଭୋଇ ଘରକୁ ଯାଇ ସେବା କରିବାଟାକୁ ସୁମତୀ ଦେବୀ ଗ୍ରହଣ କରିପାରିନାହାନ୍ତି । ଏପରିକି ନିଜସ୍ୱାମୀର କ୍ଷତାକ୍ତ ଅବସ୍ଥାରେ ମଧ୍ୟ ସେ କୁମୁଦିନୀର ସେବାକୁ ବା ଜଣେ ବିଧବାର ସେବାକୁ ଭଲ ମନରେ ଗ୍ରହଣ କରିପାରିନାହାନ୍ତି । ଇଂରେଜୀ ପଢୁଆ ନବ୍ୟଶିକ୍ଷିତ ଯୁବଗୋଷ୍ଠୀର ଅଧ୍ୟପତନର ଚିତ୍ର ନାଟକରେ ଚମତ୍କାର ଭାବରେ ରୂପାୟିତ । ନରହରି ମହାନ୍ତି ନିଜର ସର୍ବଗୁଣସମ୍ପନ୍ନା ସ୍ତ୍ରୀ କୁମୁଦିନୀ ପ୍ରତି ଅବହେଳା ପ୍ରଦର୍ଶନ କରି ରଲିଆର ପ୍ରେମରେ ଯେଉଁ ଭାବରେ ବୁଢ଼ିରହି ନିଜକୁ ଏନ୍-ମାଇତି ଭାବରେ ପରିଚୟ ଦେଇଛନ୍ତି, ସେଥିରୁ ଶିକ୍ଷିତ ମଧ୍ୟବିତ୍ତଗୋଷ୍ଠୀର ଚାରିତ୍ରିକ ଦୁର୍ବଳତା ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଉଠେ । କୁପ୍ରବୃତ୍ତି ବା ଆସୁରୀ ପ୍ରବୃତ୍ତି ସହିତ ସୁପ୍ରବୃତ୍ତିର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱକୁ ଚମତ୍କାର ଭାବରେ ରୂପାୟନ କରିଛନ୍ତି ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ।

ନାଟ୍ୟକାର ପୋଲିସ୍ ବିଭାଗର କାର୍ଯ୍ୟକୁ ଏକ ପ୍ରହସନରେ ପରିଣତ କରି ଦେଇଛନ୍ତି, ଦାରୋଗାବାବୁ ଯେଉଁ ଭାବରେ କଥା କଥାକେ ଆରେଷ୍ଟ କରିଛନ୍ତି ଏବଂ ମୁକ୍ତ କରିଛନ୍ତି, ତାହା ଅତି ଅସ୍ୱାଭାବିକ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଆଜନର ଏକ ବିକଳ ବିଧୂତ ଚିତ୍ର ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ଦିଆଯାଇଛି । ନରହରିକୁ ବନ୍ଦୀକାରୀକୁ ଯାଇ ନାଟ୍ୟକାର ଯେଉଁଭଳି ଭାବରେ, କୁମୁଦିନୀ ଦେହରୁ ବାରମ୍ବାର ରକ୍ତ ନେଇ ନରହରି ଦେହରେ ଛାଡ଼ିଛନ୍ତି ଏବଂ ରକ୍ତ ପାଇବାପରେ ନରହରି ‘ହୁଁ’ କରି ବସି ଉଠିକଥାବାର୍ତ୍ତା ଆରମ୍ଭ କରିଦେଇଛି, ସେଥିରୁ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କର ଡ୍ରାମାଟିକାଲ ବିଷୟରେ ସାମାନ୍ୟତମ ଧାରଣା ନଥିଲା ବୋଲି ଜଣାଯାଏ, ସାମାଜିକ ନାଟକର ଅଭାବ ପୂରଣ କରିବାକୁ ଯାଇ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର “ହିନ୍ଦୁମଣୀ” ନାନା ପ୍ରକାର ଅବାସ୍ତବ ଏବଂ ଅସ୍ୱାସ୍ଥ୍ୟକର ପରିବେଶରେ ଭରିଯାଇଛି । ନାଟ୍ୟକାର ଯେପରି ଭାବେ ନରହରିର ମୃତ୍ୟୁ ଘୋଷଣା କରିଛନ୍ତି ଏବଂ କୁମୁଦିନୀ ବିନା ପ୍ରତିକ୍ରିୟାରେ ତାକୁ ମାନିନେଇଛି, ପୁନଶ୍ଚ ଜଗମୋହନ ନିଜ ଜାମାତାର ମୃତ୍ୟୁକୁ ଅତି ହାଲକା ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିବା ଇତ୍ୟାଦି ଗୁରୁତ୍ୱହୀନ ହୋଇପଡ଼ିଛି । କୁମୁଦିନୀ ଓ ଗିରିନ୍ଦ୍ର କଥୋପକଥନରୁ ଉଭୟଙ୍କ ଚରିତ୍ରର ଗୁରୁତ୍ୱ ଉପଲବ୍ଧ ହୁଏ ନାହିଁ । କାରଣ ପ୍ରତିମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ସେମାନେ ନିଜ ନିଜର ଚେହେରା ବଦଳାଇବାରେ ଲାଗିଛନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ କଥାସହିତ କାର୍ଯ୍ୟର କୌଣସି

ସଂପର୍କ ନାହିଁ । ଜଗମୋହନଙ୍କର ମୋହିନୀଘରୁ କାଗଜପତ୍ର ସହ ସୁନାହାର ଚୋରିକରିବା କେବଳ ଦର୍ଶକର ମନୋରଞ୍ଜନ ପାଇଁ ଅଭିପ୍ରେତ ଥିଲାପରି ମନେହୁଏ । କୁମୁଦିନୀ ନରହରିଙ୍କୁ ଦେଖୁଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଚିହ୍ନିନପାରିବା ଏବଂ ନିଜେ ନର୍ସର ଛଦ୍ମବେଶରେ ନରହରିର ସେବା କରିବା ଅତି ଅବାସ୍ତବ ମନେହୁଏ ।

ତିନିଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକଟିରେ କୌଣସି ଚରିତ୍ର, ସ୍ୱୟଂସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇପାରିନି । କାର୍ଯ୍ୟକଳାପରୁ ବେଶ୍ୟାଭଳି ମନେହୁଏନା । ସୁମତି ଚରିତ୍ରର ଲକ୍ଷ୍ୟ କଣ ଜାଣିହୁଏନି କମଳି ଚରିତ୍ରଟି ଅତି ପିଲାଳିଆ ହୋଇପଡ଼ିଛି । କୁମୁଦିନୀ ଯେ କଣ କେତେବେଳେ ଗପିଛି, ତାର ସଠିକତା ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିବା ବଡ଼ କାଠିକର ପାଠ । ଗୋବିନ୍ଦ ଚରିତ୍ରଟି ଖଳନାୟକ ଭାବରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇପାରିନି । କେବଳ ଜଗମୋହନକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ଅନ୍ୟ ସମସ୍ତ ଚରିତ୍ର ଦୁର୍ବଳ ମନେ ହୁଏ ।

ସମଗ୍ର ନାଟକରେ ତେରଗୋଟି ସଂଗୀତ ବ୍ୟବହୃତ । ନାଟକର ସଂଳାପ ଅତି ଦୀର୍ଘ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ପାତ୍ରୋମୁଖୀ ସଂଳାପର ଅଭାବ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଅନେକ ହିନ୍ଦୀ ଓ ବଂଗଳା ଶବ୍ଦର ବିକୃତ ପ୍ରୟୋଗ ସହ ହାଟରେ ପଡ଼ି ଦାଣ୍ଡରେ ଗଡ଼ିବା, ମଦଘଡ଼ା କାମ ସଜଲେ ଗଡ଼ଗଡ଼ା ପ୍ରଭୃତି ଖଣ୍ଡବାକ୍ୟର ବ୍ୟବହାର ନାଟକରେ ଦେଖାଯାଏ । ସ୍ୱଗତଃ, ଜାନାନ୍ତିକେ ଏବଂ ନେପଥ୍ୟ ସଂଳାପ ଆଦିର ବହୁଳତା ନାଟକର ଶୈଳିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ କ୍ଷୁଣ୍ଣ କରିଛି । ନାଟକର ମିଷ୍ଟର ଏବଂ ମିସେସ୍ ମାଉଟିଙ୍କର ମୁଖରେ ଇଂରାଜୀ ଭାଷାର ସଂଳାପ ଦିଆଯାଇଛି । ଏ ସଂପର୍କରେ ଅଧ୍ୟାପକ ରାୟ କହନ୍ତି- “ ପୂର୍ବେ ନାଟକ ମାନଙ୍କରେ ଇଂରେଜମାନଙ୍କ ମୁଖରେ ବିକୃତ ଓଡ଼ିଆର ବ୍ୟବହାର ଦିଆଯାଉଥିଲା, ମାତ୍ର ଇଂରାଜୀ ଶିକ୍ଷାର ବ୍ୟାପକ ପ୍ରସାର ସଂଗେ ସଂଗେ ଅଭିନୟ ଦର୍ଶକ ମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଇଂରାଜୀ ଭାଷା ବୁଝିପାରିବାର କ୍ଷମତା କ୍ରମଶଃ ବୃଦ୍ଧିପ୍ରାପ୍ତ ହେବାରୁ ଆଧୁନିକ ଅନେକ ନାଟକରେ ବିଶୁଦ୍ଧ ଇଂରାଜୀ ଭାଷାର ବ୍ୟବହାର ରୀତି ମଧ୍ୟ ପ୍ରଚଳିତ ହୋଇଅଛି । x x x ‘ହିନ୍ଦୁରମଣୀ’ର ସ୍ଥାନେ ସ୍ଥାନେ ବ୍ୟବହୃତ ଇଂରାଜୀଭାଷା ଓ ତହିଁରେ ଥିବା ଇଂରାଜୀ ଶବ୍ଦ ମିଶ୍ରିତ ଯୁଗ୍ମନୃତ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଇଂରାଜୀ ଶିକ୍ଷାର ବିସ୍ତୃତିକୁ ଇଙ୍ଗିତ କରୁଅଛି” । ୧୫୮ । ଉକ୍ତ ନାଟକର ମଞ୍ଚସଜ୍ଜାରେ କିଛିଟା ନୂତନତ୍ୱ ଥିଲା । ରେଳଷ୍ଟେସନ, ରେଳଡ଼ବା ଭିତରେ ବସି କଥାବାର୍ତ୍ତା ହେବାବେଳେ ରେଳ ଚାଲିବ, ତଳୁ ସିଡ଼ିବାଟ ଦେଇ ଉପରକୁ ଯାଇ ଘରେ ବସିବା ଇତ୍ୟାଦି ଆଧୁନିକ ମଞ୍ଚ କୌଶଳକୁ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରେ ।

ପ୍ରଥମରୁ ଶେଷଯାଏ ନାଟକଟି ହିନ୍ଦୁଧର୍ମର ଆଦର୍ଶବୋଧ ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ । ଧର୍ମର ଜୟ ଏବଂ ଅଧର୍ମର କ୍ଷୟ ହେଉଛି ଏ ନାଟକର ମର୍ମବାଣୀ । ନାଟ୍ୟକାର ଏକ ଚିରନ୍ତନ ସତ୍ୟ- “ ଏ ଦୁନିଆରେ ମନ ମାଫିକ ଦେବତା ମିଳେ, ମନ ମାଫିକ ମଣିଷ ମିଳେନାହିଁ (ପୃ ୩୭) କୁ ନାଟକରେ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି । ହିନ୍ଦୁ ନାରୀର ସେବା, ତ୍ୟାଗ, ଆତ୍ମୋତ୍ସର୍ଗ ନାଟକଟିକୁ ଏକ ସଫଳ ବିୟୋଗାନ୍ତକ ନାଟକରେ ପରିଣତ କରିଛି ।

ମାଷରବାବୁ

(୧୯୩୭)

ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କର ‘ହିନ୍ଦୁମଣୀ’ର ଏକ ସୀମିତ ପଦଧ୍ୱନି ହେଉଛି ‘ମାଷରବାବୁ’ । ପ୍ରାୟ ସେଇ ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାରର କାହାଣୀ ମଧ୍ୟ ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି । ନୂଆକରି ଷ୍ଟାଉଟରେ ଯୋଗଦାନ କରିଥିବା ସୁରେଶ ଗୋଟାଏ ବାରାଙ୍ଗନାକୁ ଦୁର୍ଦ୍ଦିଗଶୀରୁ ରକ୍ଷାକରି ଘରେ ତାକୁ କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ଆଶ୍ରୟ ଦେଇଥିବାରୁ ତା’ର ବଡ଼ଭାଇ ମାଷରବାବୁ ତାକୁ ଘରୁ ବିତାଡ଼ିତ କରିଛନ୍ତି । ସୁରେଶ ସ୍ୱାଧୀନତା ଆନ୍ଦୋଳନରେ ଯୋଗ ଦେଇଛି । ମାତ୍ର ମାଷରବାବୁ ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ ସେହି ବାରାଙ୍ଗନା ପ୍ରତି ଆସକ୍ତ ହୋଇ ନିଜର ସମସ୍ତ ସଂପତ୍ତି ହରାଇଛନ୍ତି । ସୁରେଶର ପ୍ରେରଣାରେ ଆକୃଷ୍ଟ ହୋଇ ବାରଙ୍ଗନା ହେନା ସ୍ୱରାଜ ଆନ୍ଦୋଳନରେ ଯୋଗ ଦେଇଛି । ନିଜ ଭିତରେ ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ଭାବରେ ରହିଥିବା କାମ ପ୍ରକୃତି ହଠାତ୍ ଦିନେ ସୁରେଶ ନିକଟରେ ପ୍ରକାଶ ହୋଇଯିବାରୁ ହେନା ସୁରେଶ ଦ୍ୱାରା ପରିତ୍ୟକ୍ତ ହୋଇଛି । ଦୁଃଖରେ ହେନା ନିଜ ଦେହରେ ନିଆଁ ଲଗାଇ ପରିଶେଷରେ ମୃତ୍ୟୁବରଣ କରିଛି । ମାଷରବାବୁ ନିଜର ଭୁଲ ବୁଝିପାରି ନିଜର ପତ୍ନୀ ପାଖକୁ ଫେରିଛନ୍ତି । ପୁନଶ୍ଚ ସେମାନଙ୍କର ପରିବାର ହସି ଉଠିଛି । ନାଟକଟିରେ ଦୁଇଟି ଭିନ୍ନଗାମୀ ପ୍ରକୃତିର ଦମ୍ଭ ପରିକଳ୍ପିତ । ଗୋଟାଏ ପାର୍ଶ୍ୱରେ ଗାନ୍ଧୀବାଦୀ ଆଦର୍ଶ ସହିତ ହିନ୍ଦୁନାରୀର ପତିବ୍ରତ୍ୟ ଏବଂ ଅନ୍ୟ ପଟେ ଲକ୍ଷ୍ୟତ୍ୟୁତ ଏବଂ ପଥଭ୍ରଷ୍ଟ ଶିକ୍ଷିତ ମନର ଉଦ୍‌ଭ୍ରାନ୍ତ ଆଚରଣ ଅର୍ଥାତ୍ କୁ ଏବଂ ସୁ ପ୍ରକୃତିର ଦମ୍ଭ ହିଁ ନାଟକର ଅନ୍ତଃସ୍ୱର । ଉକ୍ତ ନାଟକର ନାମକରଣ କରିବାକୁ ଯାଇ ସ୍ୱୟଂ ନାଟ୍ୟକାର କୁସୁନ ମୁଖରେ କହିଛନ୍ତି- “ଏହି ସଂସାରଟା ଆମ୍ଭର ପ୍ରକୃତ ପୁଷ୍ପକ କାଳର ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଦିନ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ‘ପୃଷ୍ଠା’- ମୁହୂର୍ତ୍ତ ମୁହୂର୍ତ୍ତର ଘଟଣା ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ‘ଅକ୍ଷର’- ଅଭିଜ୍ଞତା ପ୍ରକୃତ ‘ପାଠ’- ପରୀକ୍ଷା ତା’ର କର୍ମରେ - ଉତ୍ତୀର୍ଣ୍ଣ-ବ୍ୟକ୍ତି ହିଁ ‘ମାଷରବାବୁ’ ଆଖ୍ୟାର ଉପଯୁକ୍ତ ପାତ୍ର” । ୧୫୯ ।

ମାଷରବାବୁରେ ସନ୍ନିବେଶିତ ସମସ୍ୟା ପ୍ରାୟ ‘ହିନ୍ଦୁମଣୀ’ର ସମଗୋତ୍ରୀୟ । ନାଟ୍ୟକାର ଏଠାରେ ଗାନ୍ଧୀବାଦୀ ଅନୁଚିନ୍ତା ଦ୍ୱାରା ଓତଃପ୍ରୋତ ଭାବେ ଜଡ଼ିତ । ଉକ୍ତ ପ୍ରଚାରଧର୍ମୀ ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାର ଗାନ୍ଧିଜୀଙ୍କର ଅସହଯୋଗ ଆନ୍ଦୋଳନ, ଅସ୍ୱଶ୍ୟତା ଆନ୍ଦୋଳନ ଏବଂ ସ୍ୱରାଜ ଆନ୍ଦୋଳନକୁ ପୂର୍ଣ୍ଣପ୍ରାଣରେ ସମର୍ଥନ କରିଛନ୍ତି । ଖୋଲା ଖୋଲି ଭାବରେ ଗ୍ରାମସ୍ୱରାଜ ପାଇଁ ସେ ଆହ୍ୱାନ ଦେଇଛନ୍ତି । ପରାଧୀନତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିବା ପାଇଁ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ମନରେ ଗୋଟାଏ ପ୍ରକାର ରାଷ୍ଟ୍ରୀୟ ଚେତନା ବା ଜାତୀୟଚେତନାର ଉଦ୍ରେକ କରିଛନ୍ତି । ‘ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ସଂଯୋଜିତ ପାଞ୍ଚଟି ସଙ୍ଗୀତ ମଧ୍ୟରୁ ଗୋଟିଏ ସଙ୍ଗୀତ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଜାତୀୟଭାବୋଦ୍ଦୀପକ । ଏହି ସଙ୍ଗୀତ ହେଲା-

“ଭାଇରେ ଆଜି ଆସିଛି ଦିନ
ରାମ ରାଜକରେ ଏବେ ଆସିଛି ଦିନ
ବିଦେଶୀବସନ କର ବର୍ଜନ
ଅରଟରେ ସୁତା କାଟ ବହନ ।”

ଉକ୍ତ ସଂଗୀତଟି ରାଷ୍ଟ୍ରୀୟ ଚେତନାର ଜାଗରଣରେ ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ଏହି ଚେତନାର ଅନ୍ତଃରୂପ ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରି ଡଃ ଡ୍ରିଭୁବନ ସିଂହ କହନ୍ତି- “ସାହିତ୍ୟରେ ରାଷ୍ଟ୍ରୀୟ ଚେତନାର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ବିବିଧ ପ୍ରକାରର ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରାୟତଃ ଏହି ଚେତନାର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ପାଇଁ ରାଷ୍ଟ୍ରୀୟ ସ୍ୱରୂପର ଗୀତି ଦିଗ ଅତୀତ, ବର୍ତ୍ତମାନ ଏବଂ ଭବିଷ୍ୟତ ଆମ ଆଖି ଆଗରେ ପଡ଼ିଥାଏ । ଅତୀତର ପୂର୍ଣ୍ଣମ ଇତିହାସ, ଆଦର୍ଶ ଚରିତ୍ର ଏବଂ ଗୌରବପୂର୍ଣ୍ଣ ଗାଥାକୁ ଆଖି ଆଗରେ ରଖି ଲେଖକ ଜାତୀୟ ଗୌରବାପନ୍ନ ଭାବନାକୁ ଜାଗ୍ରତ କରାଇଥାଏ” । ୧୨୦ । ଭାରତ ସ୍ୱାଧୀନ ହେବାର ଦଶବର୍ଷ ପୂର୍ବରୁ ଯେହେତୁ ଉକ୍ତ ନାଟକଟି ଲିଖିତ, ଏଥିରେ ସ୍ୱାଧୀନତା ଆନ୍ଦୋଳନର ପଦଧ୍ୱନି ଶୁଣାଯିବା ସ୍ୱାଭାବିକ ।

‘ମାଷ୍ଟରବାରୁ’ ତତ୍କାଳୀନ ସମାଜ ଜୀବନର ଏକ ମନୋଜ୍ଞ ଚିତ୍ର ଉପସ୍ଥାପନରେ ସମର୍ଥ ହୋଇପାରିଛି । ଜଗନ୍ନୋହନ ଲାଲାଙ୍କଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟ୍ୟକାର ବେଶ୍ୟାବୃତ୍ତି ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଛନ୍ତି । ‘ମାଷ୍ଟରବାରୁ’ ମଧ୍ୟ ଏହି ବ୍ୟାଧିରେ ରୋଗାକ୍ରାନ୍ତ । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକରୁ ବାରଙ୍ଗନା ପ୍ରତି ସମାଜର ଆଭିମୁଖ୍ୟ ସ୍ପଷ୍ଟ ଭାବରେ ଜଣାପଡ଼େ । ସମାଜର ନିମ୍ନ ସ୍ତରରେ ‘ବାରାଙ୍ଗନା’ର ସ୍ଥିତି ହେଲେ ହେଁ ଧନୀ, ସମ୍ପାନ୍ନ ଏପରିକି ଉଚ୍ଚଶିକ୍ଷିତ ମାନେ ମଧ୍ୟ ତା’ ପ୍ରତି ଆସକ୍ତ ହେଉଥିଲେ । ବେଶ୍ୟାସକ୍ତି ଭିତରୁ ସମାଜର ଅଭିଜାତ ଶ୍ରେଣୀର ମନୋଭାବ ପରିଷ୍କାର ହୋଇ ଉଠୁଥିଲା । ‘ମାଷ୍ଟରବାରୁ’ରେ ହେନା ଚରିତ୍ର ଉପରେ ନାଟ୍ୟକାର ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । ଏହି ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ସାମାଜିକ ଅଧଃପତନର ଚିତ୍ର ଫୁଟିଉଠିଛି । ପରିବାରର ବୟସ୍କବ୍ୟକ୍ତି ବା ମାନ୍ୟଗଣ୍ୟ ବ୍ୟକ୍ତିମାନେ ବାରାଙ୍ଗନାର ଆଚରଣକୁ ପସନ୍ଦ କରୁନଥିଲେ । ନାଟକର ଦୁର୍ଗା ଏବଂ ସୁରେଶଙ୍କର କଥୋପକଥନ ଭିତରେ ଏହି ରୂକ୍ତ ସାମାଜିକତା ହିଁ ସ୍ଥାନ ନେଇଛି । ସମାଜ ବେଶ୍ୟାବୃତ୍ତିକୁ ଘୃଣା କରୁଥିଲେ ମଧ୍ୟ, ଶିକ୍ଷିତ ସମାଜ ବା ନବ୍ୟସଭ୍ୟ ଗୋଷ୍ଠୀ ତାର ପୃଷ୍ଠପୋଷକ ସାଜିଛି । ଏହାର ଜୀବନ୍ତ ଉଦାହରଣ ନିଜେ ମାଷ୍ଟରବାରୁ । ବିଧବା ଜୀବନର ବାରବ୍ରତ, ଏକାଦଶୀ ଇତ୍ୟାଦି ଭିତରେ ନାଟ୍ୟକାର ସାମାଜିକ ଶୃଙ୍ଖଳାର ସ୍ୱରୂପ ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରିଛନ୍ତି । ଘରର ମୁରବା ବା ବୟସ୍କ ବ୍ୟକ୍ତିମାନଙ୍କ ସମ୍ମୁଖରେ ଗୃହର ବଧୂ କେବେ ସିଧାସଳଖ କଥାବାର୍ତ୍ତା କରିପାରେନା ବା ଯାହାକିଛି ପ୍ରକାଶ କରିଥାଏ ଇଙ୍ଗିତ ମାଧ୍ୟମରେ । ଏ ସବୁର ଉଜ୍ଜଳ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ‘ରମା’ । ତ୍ୟାଗପୂର୍ବକ ଜୀବନର ମହୋଜ୍ଜଳ ଆଲୋକବର୍ତ୍ତକା ରମା ହସି ହସି ନିଜ ସ୍ୱାମୀର ସକଳ ପ୍ରକାର ଅତ୍ୟାଚାର ସହିଛି । ହିନ୍ଦୁମଣୀର ପାରଂପରିକ ଆଦର୍ଶରେ ରମାର ଜୀବନ ଗଢ଼ା । ତ୍ୟାଗ ଏବଂ ସହିଷ୍ଣୁତାର

ପ୍ରତୀକ ଭାବରେ ରମା ଦଣ୍ଡାୟମାନା । ନାଟକରେ ଦୁର୍ଗା ଚରିତ୍ର ସ୍ପଷ୍ଟ ସମୟ ପାଇଁ ଆସିଥିଲେ ହେଁ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସମାଜର ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ କରିବାରେ ସକ୍ଷମ ହୋଇପାରିଛି । ମାଷରବାବୁ ନାଟକର ନାୟକ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ନାଟକଟି ସତେ ଯେମିତି ‘ରମା’କୁ ଆଧାର କରି ରୂପ ନେଇଛି । ରମାର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାଟକକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରି ରଖିଛି । ସୁରେଶ, ରମା, ମାଷରବାବୁ ଏହି ତିନିଟି ଚରିତ୍ରରେ ନାଟ୍ୟକାର ଅତ୍ୟଧିକ ଇଂରାଜୀ ସଂଳାପର ବିକ୍ଷିପ୍ତ ଉଚ୍ଚାରଣ ଦେଇ ଚାରିତ୍ରିକ ସୌକୁର୍ମାର୍ଯ୍ୟ ନଷ୍ଟ କରିଛନ୍ତି । ହେନା ଚରିତ୍ରର ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ବିକାଶ ଘଟିଛି । ଗାନ୍ଧୀବାଦୀ ଚିନ୍ତାଧାରା ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇ ହେନା କେବଳ ନିଜକୁ ସଂଶୋଧନ କରିନି, ସମଗ୍ର ନାରୀ ଜାତି ନିଜଟିରେ ଏକ ଉଦାହରଣ ହୋଇ ରହିଯାଇଛି ।

ତିନିଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକ ‘ମାଷରବାବୁ’ର ସଂଳାପ କେତେକ ସ୍ଥାନରେ ଅତି ଦୀର୍ଘ ହୋଇ କ୍ଲବ୍‌ଜିକର ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟିକରିଛି । ଏ ନାଟକର ସଂଳାପ ବିଶେଷ ଦୋଷାବହ ନୁହେଁ । ପାତ୍ରୋଚିତ ଭାଷାର ସୁବିନ୍ୟାସ ଘଟିଛି ନାଟକରେ । ବିଭିନ୍ନ ଭାଷାର ଖଣ୍ଡ ସଂଳାପ ସ୍ଥାନେ ସ୍ଥାନେ ବ୍ୟବହାର କରି ନାଟ୍ୟକାର ସଂଳାପର କଳାଗତ ମୂଲ୍ୟ ଉପରେ ବାଧା ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । ଦରଘାନ୍‌ର ହିନ୍ଦୀ ସଂଳାପ, ମାଷରବାବୁ-ସୁରେଶ-ରମାଙ୍କର ଇଂରାଜୀ ଓ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାର ମିଶ୍ରିତ ସଂଳାପ ନାଟକଟିକୁ ଏକ ଖେଚୁଡ଼ିରେ ପରିଣତ କରିଛି । ‘ମାଷରବାବୁ’ ର କାହାଣୀରେ ଉଦ୍ଭେଦନା ନାହିଁ । ପ୍ରଚାରଧର୍ମୀ ନାଟକଟି କେବଳ ମହାତ୍ମାଗାନ୍ଧୀଙ୍କ ଆଦର୍ଶ ପ୍ରଚାର ପାଇଁ ରଚିତ । ନାଟ୍ୟକାର ଅତି ମାତ୍ରାରେ ବିଷୟବସ୍ତୁକୁ ତାତ୍ତ୍ୱିକ ରୂପ ଦେଇ ଏକ ବର୍ଷନାଧର୍ମୀ ଉପନ୍ୟାସରେ ପରିଣତ କରିଛନ୍ତି । ଇଂରାଜୀ ଭାଷାପ୍ରେମୀ ଶିକ୍ଷିତ ମନର ସ୍ୱପ୍ନ ଏବଂ ଯନ୍ତ୍ରଣା ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ରୂପ ନେଇଛି । ଆତ୍ମାଭିମାନୀ ଶିକ୍ଷକ ଅର୍ଥାତ୍ ମାଷରବାବୁ ଜୀବନର ସାଂସାରିକ ଗତି ଆଧୋଗତି ନାନା ଘାତ ପ୍ରତିଘାତ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରତିବିମ୍ବିତ । ସ୍ୱାଧୀନତା ଆନ୍ଦୋଳନରେ ଯୋଗଦେଇଥିବା ଶିକ୍ଷିତ-ଅଶିକ୍ଷିତ କର୍ମୀମାନଙ୍କର ସଂଗଠନାତ୍ମକ ମନୋଭାବର ଚିତ୍ର ନାଟକରେ ପ୍ରଦତ୍ତ ହୋଇଛି । କୁସୁନ, କୃଷକ ସମାଜର ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ କରିଛି । ଗାନ୍ଧୀବାଦୀ ଦର୍ଶନରେ ଅନୁପ୍ରାଣିତ ହୋଇ ଏହି ଚରିତ୍ର ଆନ୍ଦୋଳନ ଭିତରକୁ ଉଲମ୍ବନ କରିଛି । କଂଗ୍ରେସରେ ଅର୍ଥ ଲୋଭରେ ଯୋଗ ଦେଇଥିବା କେତେଜଣ ସ୍ୱାର୍ଥନ୍ୱେଷୀ ଧପାବାଜ୍‌ଙ୍କୁ ନାଟ୍ୟକାର କଟୁଭାଷାରେ ସମାଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି ।

ବେଶ୍ୟା ଭିତରେ ବିଶ୍ୱପ୍ରେମର ଧାରାକୁ ଛୁଟାଇବା ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରାଣପଣେ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ‘ହେନା’ର ପ୍ରେମ ନିବେଦନ ରୁଚିଗର୍ହିତ ହେଲେ ହେଁ, ଅନ୍ତିମ ପର୍ଯ୍ୟାୟକୁ ତା’ ଭିତରେ ଏକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦେଖାଦେଇଛି । ହେନାର ବିକଳ ସ୍ଥିତି ଉପରେ ମାଷରବାବୁଙ୍କର ପରିବର୍ତ୍ତନ ମଧ୍ୟ ହୋଇଛି । ଛୋଟବଡ଼ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ରକୁ ଆଦର୍ଶର ଅନୁଗାମୀ କରାଇବା ଯେମିତି କି ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଅସ୍ଥି ମଜାଗତ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ତେଣୁ ‘ମାଷରବାବୁ’ର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ର ଏହି ଗନ୍ଧରେ ଆମୋଦିତ ।

ଅଶ୍ୱିନାଙ୍କ ମଞ୍ଚ ପରିକଳ୍ପନାରେ ତୃତି ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ହେନା କାମ ପ୍ରକୃତିର ବଶବର୍ତ୍ତୀ ହୋଇ ଯେପରି କବାଟ ଫିଟାଇ ନ ପାରି କବାଟ ଉପରେ ଚଢ଼ି ଉପର ଚୌକାଠ ଫାଙ୍କରେ ହାତ ଗଳାଇ ଜଞ୍ଜୀର ଫିଟାଇ ଗୃହ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରବେଶ କରିଛି, ପୁଣି ନିଶଢ଼ରେ, ତାହା ଅତି ଅବାନ୍ତର ମନେହୁଏ । ଉଲଟା ଯୌନପ୍ରକୃତିର ଚିତ୍ରଟି ଏଇଠି ରୁଚିହୀନ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଏକ ସମୟରେ କୁଟୀର ଅଭ୍ୟନ୍ତର ସହିତ ଦୂର କୁଞ୍ଜବନରୁ ନାରୀକେଳ ବୃକ୍ଷ ନିକଟରୁ ଲୁଚିଛନ୍ତି ମାଷ୍ଟରବାବୁଙ୍କ ପ୍ରବେଶକୁ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଇବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । କାରଣ ତତ୍କାଳୀନ ମଞ୍ଚ ବିଶେଷ ଉନ୍ନତି କରିନଥିଲା ।

ନାଟକରେ ଦୃଶ୍ୟ, ଉକ୍ତାଣ୍ଡ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଦୁର୍ବଳ । ନାଟକାୟତା ମଧ୍ୟ ପରାହତ । ଏସବୁ ସତ୍ତ୍ୱେ ନାଟକର ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଦିଗଟି ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ହୋଇଉଠେ । ହେନାର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଉପରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି । ତା’ ଚେତନ ଏବଂ ଅବଚେତନ ମନର ଗହ୍ୱରକୁ ନାଟ୍ୟକାର ସଫଳ ଭାବେ ଉନ୍ମୋଚନ କରିପାରିଛନ୍ତି । ଏହି ଚରିତ୍ରର ଆଦର୍ଶରେ କିପରି ଉଦଗ୍ର ଯୌନ ଲାଳସା ଫୁଟିଉଠିଛି, ତାକୁ ହିଁ ଦେଖାଇବା ହିଁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ମୁଖ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ । ତେଣୁ ହେନାର ପ୍ରକୃତିକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବାକୁ ସେ ଆଗେଇ ଆସିଛନ୍ତି । ରମା, ମାଷ୍ଟରବାବୁ ପ୍ରଭୃତିଙ୍କର ଚାରିତ୍ରିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ସୁନ୍ଦର ହୋଇପାରିଛି । ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ଫୁଟାଣ ଯୌନଚେତନାର ପ୍ରଭାବ ଅନୁଭୂତ ହୁଏ, ଯାହାର ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ‘ହେନା’ ଏବଂ ‘ମାଷ୍ଟରବାବୁ’ ।

‘ହିନ୍ଦୁରମଣୀ’ ଭଳି ‘ମାଷ୍ଟରବାବୁ’ କୁ ଏକ ସର୍ବଗୁଣ ସମନ୍ୱିତ ସୃଷ୍ଟିବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରିବନି, ତଥାପି ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାକୁ ରୂପ ଦେବାରେ ‘ମାଷ୍ଟରବାବୁ’ର ଅବଦାନକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିହେବ ନାହିଁ ।

ଇରାନୀ:

(୧୯୩୭)

‘ଇରାନୀ’ ଏକ ସମସ୍ୟାମୂଳକ ସାମାଜିକ ନାଟକ । ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ‘ହିନ୍ଦୁରମଣୀ’ ଭିତରେ ହିନ୍ଦୁଧର୍ମର ସାରବତ୍ତା ପ୍ରତିପାଦନ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥିବା ବେଳେ ‘ଇରାନୀ’ରେ ‘ବିଶ୍ୱଧର୍ମ’କୁ ଇଙ୍ଗିତ କରିଛନ୍ତି । ବ୍ୟକ୍ତି ଜୀବନରେ ଜାତି ଏବଂ ଧର୍ମର ଦୃଢ଼ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିଛନ୍ତି । ବିଶ୍ୱପ୍ରେମକୁ ଆଦର୍ଶ ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ ହେଁ ଉକ୍ତ ନାଟକର ପରିପ୍ରେକ୍ଷାରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ଜାତିଧର୍ମର ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ଗଣ୍ଠିଭିତରୁ ମୁକ୍ତିଲାଭ କରିପାରିନାହାନ୍ତି । ତେଣୁ ‘ଇରାନୀ’ ନାଟକଟି କେତେଗୁଡ଼ିଏ ବିକ୍ଷିପ୍ତ ସରମନ୍ତର ସମାହାର ହୋଇପଡ଼ିଛି ।

ଏକ ବିଜାତୀୟ ବିବାହ ସମସ୍ୟା ଉପରେ ‘ଇରାନୀ’ର କାହାଣୀ କେନ୍ଦ୍ରୀଭୂତ । ହିନ୍ଦୁ ଯୁବକ ଈଶାନ୍ ଇରାନର ଯୁବତୀ ‘ଇରାନୀ’ର ପ୍ରେମରେ ପଡ଼ି ତାକୁ ବିବାହ କରିଛନ୍ତି ।

ତାଙ୍କର ଏ ବିବାହକୁ ସମାଜ, ଧର୍ମ ସ୍ୱୀକୃତି ଦେଇନାହିଁ । ପରିବାରଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇ ଏକ ନିଃସଙ୍ଗ ଜୀବନ ଯାପନ କରିଛନ୍ତି ଈଶାନ୍ । ଈଶାନ୍ ଏବଂ ଇରାନୀଙ୍କ ସ୍ୱପ୍ନକୁ ସାର୍ଥକ କରି ଆଗେଇ ଆସିଛି ଶିଶୁ ସନ୍ତାନ ‘ବେବୀ’ । ଉଭୟଙ୍କର ଏହି ସାନନ୍ଦକୁ ଉତ୍ସାହିତ କରିଛନ୍ତି କେତେଜଣ ହିତାକାଂକ୍ଷୀ ବନ୍ଧୁ । ସ୍ୱାମୀ ପୁତ୍ରର ବଂଧନ ବେଶାଦିନ ଇରାନୀକୁ ବାନ୍ଧି ରଖିପାରିନାହିଁ । ନିଜ ଜାତିର ଆବେଦନ ତା’ ଭିତରେ କୁରୁଳି ଉଠିଛି । ଫଳତଃ ନିଜର ପୂର୍ବତନ ପ୍ରେମିକ ଇରାନର ସ୍ମୃତିକୁ ଚିନ୍ତାକରି ଏବଂ ନିଜର ଜାତି ଓ ଦେଶ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ସବୁଦିନ ପାଇଁ ପାଦ ମେଲିଦେଇଛି ‘ଇରାନୀ’ । ଈଶାନ୍‌ର ବାପା ନିଜର ନାତି ‘ବେବୀ’କୁ ସ୍ୱୀକୃତି ଦେବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଥିଲାବେଳେ ଇରାନୀର ଅନ୍ତର୍ଦ୍ଧାନ ସମସ୍ତଙ୍କୁ ବ୍ୟଥିତ କରିପକାଇଛି । ଏଇଠି ଶେଷ ହୋଇଛି ନାଟକ ।

ନାଟକର ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ ତୃଟିପୂର୍ଣ୍ଣ ମନେହୁଏ । ଇରାନର ଦୁଇଜଣ ଯୁବକ-ଯୁବତୀଙ୍କ ନାମ ‘ଇରାନ’ ଏବଂ ‘ଇରାନୀ’ ରଖିବା ଯୁକ୍ତିସଂଗତ ନୁହେଁ । ଧୂର୍ଜଟୀ ଚରିତ୍ରଟି ମେଲୋଡ୍ରାମାର ଚରିତ୍ର ଭଳି ମନେହୁଏ । ଏ ଚରିତ୍ରଟି ଯେ କେତେବେଳେ କାହାକୁ କ’ଣ କହିଛି । ତାହା ଠିକ୍ ବୁଝିହୁଏ ନାହିଁ । କଣ୍ଟ୍ରାକ୍ଟରଙ୍କ ନାମ ‘ଇଟାବାବୁ’ ରଖିବା ଅତି ଅବାଚର ମନେହୁଏ । ପୁତ୍ରର ମଂଗଳ ପାଇଁ ଈଶାନ୍ ଭିତରେ ପିତୃହୃଦୟର ବ୍ୟାକୁଳତା ଚରମସୀମାକୁ ସ୍ପର୍ଶ କରିଛି । ହିନ୍ଦୁଧର୍ମର ସମସ୍ତ ସଂସ୍କାରକୁ ଆବୋରି ନେବାକୁ ସେ ଆଗେଇ ଆସିଛି । ଈଶାନ୍ ଏବଂ ତା’ ସନ୍ତାନକୁ ସୁଖରେ ରଖିବା ପାଇଁ ନିଜ ମନର ସମସ୍ତ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକୁ ଚାପି ରଖିଛି ‘ଇରାନୀ’ । ସ୍ୱାମୀ ଓ ପୁତ୍ର ଜାତିରେ ମିଶିବା ପରେ ଇରାନୀ ଫେରିଯାଇଛି ପୁଣି ତାର ପୁରୁଣା ସମାଜ, ପୁରୁଣା ଧର୍ମ ଭିତରକୁ । ଗୋଟିଏ ପଟେ ସ୍ୱାମୀ-ସନ୍ତାନ, ଅନ୍ୟପଟେ ସ୍ୱଜାତି, ଧର୍ମର ଆକର୍ଷଣ ଇରାନୀ ଚରିତ୍ରଟିକୁ ଜୀବନ୍ତ କରି ରଖିତୋଳିଛି । ଶେଷ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଇରାନୀର ବିଚାରବନ୍ତ ନିଷ୍ପତ୍ତି ତା’ ଚରିତ୍ରକୁ ଉଜ୍ଜଳ କରି ରଖିଛି । ତ୍ୟାଗର ଶେଷ ସୀମାକୁ ଛୁଇଁ ପାରିଛି ଇରାନୀ । ଅନ୍ୟ ଗୌଣ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ଉପଯୁକ୍ତ ଚିତ୍ରଣ ନାଟକରେ ହୋଇପାରିନି ।

ନାଟକରେ ସର୍ବମୋଟ ନ’ଟି ଗୀତ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ତିନୋଟି ପରିଚ୍ଛେଦରେ କଥାବସ୍ତୁ ବିଭକ୍ତ ହୋଇ ଉଷା, ସନ୍ଧ୍ୟାପରେ, ଶେଷଯାମ ନାମରେ ନାମିତ ହୋଇଛି । ‘ଇରାନୀ’ର ସଂଳାପଗତ ତୃଟି ନାଟକଟିକୁ ଦୁର୍ବଳ କରିଦେଇଛି । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ରର ସଂଳାପ ଏକ ମାନସିକ ବିକାରଗ୍ରସ୍ତ ରୋଗୀର ପ୍ରକାପ ଭଳି ମନେହୁଏ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଜନ୍ମଦିନ ପାର୍ଟିର ଦୃଶ୍ୟଟି ଏକ ପ୍ରହସନରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି । ଅଯଥା ଦୀର୍ଘ ଓ ମୂଲ୍ୟହୀନ ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ନାଟକର ସଂଳାପ ସ୍ୱାଭାବିକତା ହରାଇ ବସିଛି । ଧୂର୍ଜଟୀ ଶଙ୍କର ଇଂରାଜୀ ମିଶା ଓଡ଼ିଆ ସଂଳାପ ଭାଗଟି ଶୁଦ୍ଧିକରୁ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ପ୍ରୟୋଜିତ ସଂଗୀତ ଗୁଡ଼ିକର ଭାଷା ଲଳିତ ହେବା ପରିବର୍ତ୍ତେ ଅତି କ୍ଳିଷ୍ଟ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଉକ୍ତ ନାଟକ ପାଇଁ ସଂଗୀତଗୁଡ଼ିକ ଯେପରି ମୂଲ୍ୟହୀନ ମନେହୁଏ । ହାସ୍ୟରସର ଅବତାରଣା ପାଇଁ

ନାଟ୍ୟକାର ଧୂର୍ଜଟୀ ଚରିତ୍ରକୁ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲେ ହେଁ, ନାଟକରେ ପର୍ଯ୍ୟାପ୍ତ ପରିମାଣରେ ହାସ୍ୟରସ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ ପାରିନି ।

ନାଟ୍ୟକାର ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ଜାତି ପ୍ରଥା ଭଳି ଏକ ଗୁଣ୍ୟ ସମସ୍ୟାକୁ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ଭାବରେ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରିଛନ୍ତି । ପ୍ରେମ ନିକଟରେ ଜାତି ଧର୍ମ ବର୍ଣ୍ଣର ସୀମାରେଖା ଅତି ତୁଚ୍ଛ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ମାତ୍ର ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଏହାର ପରିଣାମ ଭୟଙ୍କର ହୋଇଉଠିଛି । ‘ବର୍ଣ୍ଣଶଙ୍କର’ର ଉତ୍ପତ୍ତିଜନିତ ସମସ୍ୟା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ହୃଦୟରେ ବାରମ୍ବାର ହାତୁଡ଼ି ପିଟିଛି । ତେଣୁ ନିଜର ଆଦର୍ଶକୁ ଦୂରକୁ ଠେଲି ଦେଇ ଲେଖକ ପୁନର୍ବାର ସେହି ଜାତିଧର୍ମର ଗଣ୍ଡି ଭିତରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ହୋଇ ଯାଇଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଜାତିଧର୍ମ ନିର୍ବିଶେଷରେ ଏକ ସୁସ୍ଥ ସମାଜ ଗଠନର ସ୍ୱପ୍ନ ସୁଦୂର ପରାହତ ହୋଇଛି, ଯେତେବେଳେ ଜରାନୀ ଈଶାନକୁ ଛାଡ଼ି ସ୍ୱଜାତି ଭିତରକୁ ଚାଲିଯାଇଛି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ସଫଳ ନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ୧୯୩୭ ମସିହାରେ ଏକ ଜାତିଧର୍ମ ବର୍ଣ୍ଣହୀନ ମୌତ୍ରୀମୟ ସମାଜ ଗଠନର ସ୍ୱପ୍ନ ବ୍ୟାହତ ହେବାରୁ ନାଟକଟିର ଲକ୍ଷ୍ୟ ମଧ୍ୟ ସୁଦୂର ପରାହତ ହୋଇଛି ।

‘ଜରାନୀ’ ନାଟକରେ ଦୃଢ଼ ଏବଂ ଉଦ୍‌ଘୋଷିତ ପ୍ରଧାନ ସ୍ଥାନ ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ଜରାନୀର ମାନସିକ ଦୃଢ଼ ଉକ୍ତ ଚରିତ୍ରକୁ ଏକ ସାର୍ବଜନୀନ ସୃଷ୍ଟିରେ ପରିଣତ କରିଛି । ଉଭୟ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ଦୟ ଏବଂ ବହିର୍ଦ୍ଦୟ ଜରାନୀ ଚରିତ୍ରକୁ ଜୀବନ୍ତ କରି ଗଢ଼ିଛି । ତାର ନାରୀ ହୃଦୟ ଏବଂ ମାତୃହୃଦୟର ଦୃଢ଼ ଚମତ୍କାର ରୂପ ନେଇଛି । ଈଶାନ ପ୍ରତି ମୋହ ଏବଂ ସ୍ୱଜାତିର ଆକର୍ଷଣ ଉଭୟର ଦୃଢ଼ରେ ଜରାନୀ ଛଟପଟ ହୋଇଛି । ସନ୍ତାନ ଏବଂ ସ୍ୱାମୀର ବଂଧନ ତାକୁ ଅଟକାଇ ପାରିନାହିଁ । ସେ ଫେରିଯାଇଛି ତା’ର ପୁରୁଣା ଦୁନିଆ ଭିତରକୁ । ଜରାନୀର ଆବିର୍ଭାବରେ ଜରାନୀ ଭିତରେ ନାଟ୍ୟକାର ଯେପରି ଭାବରେ ମାନସିକ ସଂଘର୍ଷର ଅବତାରଣା କରିଛନ୍ତି, ତାହା ବେଶ୍ କଳାତ୍ମକ ହୋଇପାରିଛି । ଈଶାନର ସ୍ୱଜାତି ପ୍ରତି ଆକର୍ଷଣ, ଧର୍ମ ପ୍ରତି ଉଦାର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଆଦି ଉକ୍ତ ଚରିତ୍ରର ମାନସିକତାକୁ ସାର୍ଥକ ରୂପ ଦେଇପାରିଛି ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟରୂପ ଏହି ନାଟକଟି ଏକ କ୍ଷତ୍ରିୟ ଗ୍ରହରେ ପରିଣତ ହୋଇ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ନାଟ୍ୟ ପ୍ରତିଭାର ଦୁର୍ବଳତାକୁ ସ୍ପଷ୍ଟ କରୁଛି ।

ଦୁଃଖେ ସୁଖେ

(୧୯୪୪)

ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ଜୀବନର ହର୍ଷବିଷାଦଭରା କାହାଣୀକୁ ନେଇ ରଚିତ ହୁଏ ନାଟକ ‘ଦୁଃଖେ ସୁଖେ’ । ୧୯୪୭ ମସିହାରେ ଭାରତ ସ୍ୱାଧୀନ ହେଲା । ଇଂରେଜମାନେ ଏ ଦେଶରୁ ଚାଲିଗଲେ ସତ, ମାତ୍ର ସୃଷ୍ଟି କରି ଦେଇଗଲେ ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ ଗୋଟାଏ ‘କିରାଣୀ ଗୋଷ୍ଠୀ’ । ଏହି କିରାଣୀ ଗିରି ହିଁ ଭାରତୀୟମାନଙ୍କୁ ପଛୁ ଅର୍ଥର୍ବ କରିଦେଲା, ଯାହାର

ବିଷୟ ବଳୟ ଭିତରୁ ଚେଷ୍ଟାକରି ମଧ୍ୟ ଭାରତ ମୁକ୍ତି ପାଇ ପାରିଲା ନାହିଁ । ସେହି କିରାଣୀ ଜୀବନର ହା-ଦୁତାଣକୁ ନେଇ ଅଶ୍ୱିନୀ ରଚନା କଲେ ତାଙ୍କର ନାଟକ ‘ଦୁଃଖେସୁଖେ’ ।

ପ୍ରଚାରଧର୍ମୀ ଏହି ନାଟକଟି କଟକର ଅଞ୍ଚଳ ଅଫିସର କିରାଣୀମାଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା । ମନେହୁଏ ନାଟ୍ୟକାର ଏ ନାଟକଟିକୁ ‘ବରାଦଦିଆ’ ବା ଠିକା ନାଟକ ଭାବରେ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । କିରାଣୀ ଜୀବନର ଚିତ୍ର ପ୍ରଦାନ କରିବାକୁ ଯାଇ ତା’ ଭିତରେ ନାଟ୍ୟକାର ନିଜର ବା ଜଣେ ଆଦର୍ଶ ଶିକ୍ଷକର ସହୃଦୟତାକୁ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଛନ୍ତି । ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ଗୋଷ୍ଠୀର ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ କରିବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର । ମଧ୍ୟବିତ୍ତର ସଠିକତା ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରି ନାଟ୍ୟକାର ଧର୍ମାଦରିତ୍ୱ ବା ଥିଲାବାଲା / ନଥିଲା ବାଲାର ମଧ୍ୟବର୍ତ୍ତୀ ସ୍ତରକୁ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିଛନ୍ତି । ନିଜ ନାଟକରେ ସଫେଇ ଦେବାକୁ ଯାଇ ସେ କହନ୍ତି- “ନଗର ଓ ଗ୍ରାମ ଏହି ଦୁଇଟିର ଯୋଗସ୍ୱରୂପ ନଦୀ ପରି ମଧ୍ୟବିତ୍ତର ଜୀବନ ନଦୀ, ଏହି ସତ୍ୟ ଉପଲବ୍ଧ କରି ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ସଂପ୍ରଦାୟ ଆତ୍ମନିର୍ଭରଶୀଳ ଓ ଜନସେବାରେ ବ୍ରତୀ ହେବେ, ଏହି ଧାରଣା ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ କରିବାକୁ ମୁଁ ପ୍ରୟାସ କରିଛି । ଆହୁରି ପରସ୍ପର ମଧ୍ୟରେ ସହଯୋଗିତା ସ୍ଥାପନ ଓ ତା’ର ଉତ୍କର୍ଷ ସାଧନ ହିଁ, ଆତ୍ମସତ୍ତା ବଜାୟ ଓ ବିକାଶ ଦିଗରେ ଏକାନ୍ତ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ । ତାହାର ସ୍ୱସ୍ଥ ନିଦର୍ଶନ ବାଢ଼ିବାର ଚେଷ୍ଟା ଏହି ନାଟକରେ କରାହୋଇଛି” । ୧୬୧ ।

‘ଦୁଃଖେ ସୁଖେ’ର କଥାବସ୍ତୁ ସାଧାରଣ ନିତିଦିନିଆ ଜୀବନଯାତ୍ରାରୁ ଆସିଛି । କିରାଣୀ ଜୀବନର ପରିଧି ଭିତରେ ଉଠିଥିବା ଜୀବନ ଯନ୍ତ୍ରଣାର ସ୍ୱର ହିଁ ନାଟକର ପ୍ରାଣ । ସରଳରୈଖିକ ଗତିରେ ନାଟକର କାହାଣୀ ଗତି କରିଛି । କିରାଣୀ ସାଧୁ ବାବୁଙ୍କର ନିଷପତ ଜୀବନର ଚିତ୍ରକୁ ନେଇ ଗଢ଼ି ଉଠିଛି ନାଟକ । ପୁଅ ଉପମନ୍ୟୁ ଯକ୍ଷ୍ମା ରୋଗରେ ପୀଡ଼ିତ ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ସାଧୁବାବୁଙ୍କ ପରିବାରର ଆର୍ଥିକ ମାନଦଣ୍ଡ ଖୁବ୍ ତଳକୁ ଖସିଆସିଛି । ପାରିବାରିକ ଜଂଜାଳ ସାଙ୍ଗକୁ ପୁଅର ଚିକିତ୍ସା ନେଇ ସାଧୁବାବୁ ଚିନ୍ତିତ ଥିଲାବେଳେ ସ୍ୱତ୍ତ୍ୱପ୍ରଭୁ ଭାବରେ ଚିକିତ୍ସାର ଦାୟିତ୍ୱ ବହନ କରିଛନ୍ତି ହେତୁମାତ୍ର ଭୋଳିବାବୁ ଏବଂ ତାଙ୍କର ସ୍ତ୍ରୀ କାତ୍ୟାୟନୀ । ସାନପୁଅର ଆକର୍ଷକ ମୃତ୍ୟୁ ସାଧୁବାବୁଙ୍କୁ ବ୍ୟତିବ୍ୟସ୍ତ କରିପକାଇଛି । ସେ କିରାଣୀ ଚାକିରୀରୁ ଇସ୍ତଫା ଦେଇ ଫେରିଯାଇଛନ୍ତି ନିଜର ଗ୍ରାମ୍ୟ କୃଷିକ୍ଷେତ୍ରକୁ । ଉପମନ୍ୟୁର ରୋଗ ଉପଶମ ହୋଇଛି । ପୁଣିଥରେ ତାଙ୍କର ଭଂଗା ପରିବାର ଯୋଡ଼ି ହୋଇ ଆସିଲା ବେଳକୁ ଆଉ ଗୋଟାଏ ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ଦେଖାଦେଇଛି । ସ୍ତ୍ରୀ ସାଧନାଙ୍କର ଅକାଳ ବିୟୋଗ ଘଟିଛି । ନାଟକର ଅନ୍ତିମ ଭାଗକୁ ଅଶ୍ୱିନୀ ନାଟକୀୟ କରିବା ପାଇଁ ମିଳନର ଚିତ୍ର ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି ।

ଜୀବନକୁ ଏକ ଅନୈଷ୍ଟ୍ୟ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର । ତେଣୁ ତାଙ୍କର ଉଦାର ଉଦ୍‌ଘୋଷଣା ହେଲା - ‘ମାନବର ପରିଚୟ ତା’ର ସାଧନାରେ, ଜୀବନ ମରଣରେ ନୁହେଁ ।’ ଧନୀ, ନିର୍ଦ୍ଧନ ଏବଂ ମଧ୍ୟବିତ୍ତ- ସମସ୍ତଙ୍କର ଶାନ୍ତିପୂର୍ଣ୍ଣ

ସହାବସ୍ଥାନରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ଅଧିକ ଜୋର ଦେଇଛନ୍ତି । ଏକ ଶାନ୍ତିପୂର୍ଣ୍ଣ ସାମ୍ୟବାଦୀ ସମାଜ ଗଠନ ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର ଆହ୍ୱାନ ଜଣାଇଛନ୍ତି । ବାଳକ ବ୍ରଜଦୁଲାଲ ଭିତରେ ଶ୍ରେଣୀହୀନ ସମାଜ ଗଠନର ସ୍ୱପ୍ନକୁ ଭରିଦେଇଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର । କାର୍ଯ୍ୟରେ ଆନ୍ତରିକତାକୁ ସାଫଲ୍ୟର ମୂଳମନ୍ତ୍ର ଭାବେ ଅଶ୍ୱିନୀ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ସାମାନ୍ୟ କିରାଣୀ ଭିତରେ ଜୀବନର ଦାରୁଣ ବାସ୍ତବତା ଫୁଟିଉଠିଛି । ସାମ୍ୟବାଦୀ ପ୍ରବୃତ୍ତିକୁ ସାଧୁବାବୁଙ୍କ ଭିତରେ ଉତ୍କର୍ଷ କରିବାକୁ ଯାଇ ନାଟ୍ୟକାର କହନ୍ତି- “ଗରିବ ମିଳିମୁଣ୍ଡିଆ ବୋଲି ସମାଜର ଯେଉଁ ମୂଳପିଣ୍ଡକୁ ଆମେ ଛି ଛା କରି ହେୟଜ୍ଞାନ କରି ଆସୁଛୁ ସେ ଯେଉଁ ଦିନ ମାନବସମାଜ କର୍ତ୍ତୃକ ସମ୍ମାନିତ ହେବ, ବିଶ୍ୱ ଦରବାରରେ ଏଇ ଚେୟାର ଆସନର ସମ୍ମାନ ଲାଭ କରିବ- ମୁଁ ସେଇଦିନ ବିନା ଅନୁରୋଧରେ ଏହି ଆସନ ଗ୍ରହଣ କରିବି ।” (ପୃ: ୪୩୦)

ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ସାଧୁବାବୁଙ୍କୁ ଜଣେ ଦୁଃସ୍ଥ କିରାଣୀ ଭାବରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଥିଲେ ହେଁ ପରବର୍ତ୍ତୀ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ତାଙ୍କୁ ଜଣେ ସ୍ୱପ୍ନଜୀବୀ ଭାବରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଛି । ସମୟ ସହିତ ତାଳ ଦେଇ ଅତୀତର କିରାଣୀ ପରିଣତ ହୋଇଛି ଆଦର୍ଶବାଦୀ ଶ୍ରମିକରେ । ଅବଶ୍ୟ ଅଧୁନାନ୍ତନ ଯୁଗରେ କିରାଣୀ ଗୋଷ୍ଠୀର ଏ ଆଦର୍ଶବାଦୀ ମନୋଭାବ ପ୍ରାୟତଃ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା । ଯେହେତୁ ନାଟ୍ୟକାର ଉକ୍ତ ନାଟକଟିକୁ ବରାଦଦିଆ ନାଟକ ଭାବେ ରଚନା କରିଛନ୍ତି, କେବଳ ସେଇଥିପାଇଁ ସେ କିରାଣୀମାନଙ୍କର ଅସଦ୍ ପ୍ରକୃତିର ପରିଚୟ ଦେଇନାହାନ୍ତି । ତେଣୁ କିରାଣୀମାନଙ୍କର କାର୍ଯ୍ୟ ପରିସର ଭିତରେ ନାଟ୍ୟକାର ଆଦର୍ଶ ବୟାନ କରିବାରେ ବ୍ୟସ୍ତ ରହିଛନ୍ତି । ଫଳତଃ ନାଟକଟି ଏକକ ଦେଶବର୍ଣ୍ଣା ହୋଇପଡ଼ିଛି ।

ନାଟକରେ ସାଧନା ଦେବୀଙ୍କର ଚରିତ୍ରର ଭୂୟୋବିକାଶ ସାଧିତ ହୋଇଛି । ଅମାୟିକ ସାଧନାର ପ୍ରତିମୂର୍ତ୍ତି ସାଧନା ତାଙ୍କର ଧୈର୍ଯ୍ୟ, ନିଷ୍ଠା ଏବଂ ସର୍ବୋପରି ସେବା ମନୋବୃତ୍ତିରୁ ଦେବୀ ପର୍ଯ୍ୟାୟକୁ ଉନ୍ନୀତ ହୋଇଛନ୍ତି । ବଡ଼ବାବୁ, ନାରାଣବାବୁ, ହରିବାବୁ ପ୍ରମୁଖଙ୍କ କାର୍ଯ୍ୟ ଭିତରୁ କିରାଣୀ ଜୀବନର ସାମାନ୍ୟତମ ଆଭାସ ମିଳେ । ଉପମନ୍ୟୁ ଭିତରେ ପୌରାଣିକ ଚରିତ୍ର ଉପମନ୍ୟୁର ଆଦର୍ଶକୁ ଖଞ୍ଜି ଦିଆଯାଇଛି । ହେତୁପଣ୍ଡିତ ଭୋଳାନାଥ ବାବୁ ଏବଂ ତାଙ୍କ ସ୍ତ୍ରୀ କାତ୍ୟାୟନୀ ଦେବୀ ଉଭୟ ଚରିତ୍ରରେ ଆଦର୍ଶର ମୋହର ମରାଯାଇଥିଲେ ହେଁ ଏ ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ର ଲଘୁ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ସେମାନଙ୍କର କଥୋପକଥନ, ନିଜର ପଦମର୍ଯ୍ୟାଦାକୁ କ୍ଷୁଣ୍ଣ କରିଛି । ନନ୍ଦଦୁଲାଲବାବୁ ଧନୀକ ଶ୍ରେଣୀର ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ କରିଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ସେ ଯେଉଁ ଭାବରେ ସ୍ୱର ଏବଂ ବେଶ ବଦଳାଇଛନ୍ତି ତାହା ଅତି ଅବାସ୍ତବ ମନେହୁଏ । ନନ୍ଦଦୁଲାଲଙ୍କର ଏ ପରିବର୍ତ୍ତନକୁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଏକ ବାଧ୍ୟ ପ୍ରୟାସ ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ । ବ୍ରଜଦୁଲାଲ ଛାତ୍ର ଆନ୍ଦୋଳନର ଦାୟିତ୍ୱ ନେଇଥିଲେ ହେଁ ଉକ୍ତ ଚରିତ୍ରଟି ପୁରାଣର ପ୍ରହ୍ଲାଦ ଚରିତ୍ରସମ ହୋଇଛି । ଉପମନ୍ୟୁ ଏବଂ ବ୍ରଜଦୁଲାଲ ଉଭୟ ଅଞ୍ଜ ବୟସର ଛାତ୍ର ହେଲେ ହେଁ ସେମାନଙ୍କ ଭିତରେ ନାଟ୍ୟକାର

ଭରି ଦେଇଥିବା ବୟସ୍କର ଅଭିମାନ ଅତି ଅବାସ୍ତବ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ସୁକନ୍ୟା ଚରିତ୍ର ପ୍ରତି ନାଟ୍ୟକାର ଆଦୌ ଦୃଷ୍ଟି ଦେଇନାହାନ୍ତି । ଫଳତଃ ଏ ଚରିତ୍ରଟି ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଅବହେଳିତ ହୋଇଯାଇଛି । ନାଟ୍ୟକାର ଚାହିଁଥିଲେ ଏହି ଚରିତ୍ର ଭିତର ଦେଇ ରୋମାଞ୍ଚିକ ଚେତନାର ଉଦ୍‌ଗୀରଣ କରି ପାରିଥାନ୍ତେ ମାତ୍ର ସେସବୁ ପ୍ରତି ସେ ଆଦୌ ଦୃଷ୍ଟି ଦେଇନାହାନ୍ତି ।

ଦୁଇଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକଟିରେ ସାରଦା ଚରଣ ନାଏକଙ୍କ ଦ୍ଵାରା ରଚିତ ୪ଟି ଗୀତ ସଂଯୋଜିତ ହୋଇଛି । ନାଟକର ସଂଳାପରେ କୌଣସି ନୂତନତା ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏନାହିଁ । ସ୍ଥାନେ ସ୍ଥାନେ ସଂଳାପ ଅତି ଦୀର୍ଘ ହୋଇପଡ଼ି ନାଟକାୟତା ଉପାଦାନରେ ବାଧା ସୃଷ୍ଟି କରିଛି । ସମଗ୍ର ନାଟକଟି ମଧ୍ୟବିତ୍ତର ଜୀବନ ଦର୍ଶନ ଉପରେ ଆଧାରିତ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଭାଷାଶୈଳୀ ସଂଳାପ କେତେକ ସ୍ଥାନରେ ବେଶ୍ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଏବଂ ଆବେଗଦୀପ୍ତ ହୋଇପାରିଛି, ଯଥା:- “ଆମର ରାଷ୍ଟ୍ରୀୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିଛି ସତ, କିନ୍ତୁ ଆମର ମନୋବୃତ୍ତିର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିନାହିଁ । ପରାଧୀନତାର ବଂଧନ ଫିଟିଛି ସତ, ପରାଧୀନତାର ଅଭ୍ୟାସ ତୁଟିନାହିଁ ସହରବାସର ଅପକାରିତା ଆମେ ଅଙ୍ଗେ ଅଙ୍ଗେ ଲିଭାଇ ଥାଇ ସତ, ସହରବାସର ମୋହ ଆମର କଟିନାହିଁ ।” (ପୃ:୪୩୦) ଅନେକ ସମୟରେ କେତେକ ଚରିତ୍ର ଯେଭଳି ଆଦର୍ଶ ବା ଅତିଭାକ୍ତିକତାରେ ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ ହେଇ ନୈତିକତାର ବୟାନ କରିଛନ୍ତି, ତାହା ନାଟକଟିକୁ ଏକ ‘ଅତିନାଟକ’ରେ ପରିଣତ କରିଛି ।

ସାମାଜିକ କଥାବସ୍ତୁ ଉପରେ ଆଧାରିତ ନାଟକ ‘ଦୁଃଖେ ସୁଖେ’ର ପରିସମାପ୍ତି ଘଟିଛି ଏକ ଅଶୁଳ ପରିବେଶ ଭିତରେ । ସାଧନା ଚାଲିଗଲେ ସତ, ମାତ୍ର ତାଙ୍କର ଆଦର୍ଶ ରହିଗଲା ଅନ୍ୟମାନଙ୍କ ପାଇଁ । ନାଟ୍ୟକାର ସବୁରି ସୁଖଦୁଃଖର ନିୟାମକ ସେହି ସୃଷ୍ଟିକର୍ତ୍ତାଙ୍କର ଅଲଂଘନୀୟ ଶକ୍ତି ନିକଟରେ ସମସ୍ତ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକୁ ନତମସ୍ତକ କରାଇ ନାଟକର ପରିସମାପ୍ତି ଘଟାଇଛନ୍ତି । ନାଟକର ସମସ୍ୟା ବାସ୍ତବାଭିମୁଖ୍ ହୋଇଥିଲେ ‘ଦୁଃଖେ ସୁଖେ’ର ସାମାଜିକ ଆବେଦନ ଅକ୍ଷୁଣ୍ଣ ରହିପାରିଥାନ୍ତା ।

ମାମଲତକାର

(୧୯୪୭)

ଗାନ୍ଧୀବାଦୀ ଚିନ୍ତାଧାରା ଉପରେ ଆଧାରିତ ନାଟକ ‘ମାମଲତକାର’ ଅଶ୍ଵିନୀକୁମାରଙ୍କର ଏକ ସ୍ଵରଣଯୋଗ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି । ବାପୁଜୀଙ୍କର ସାମାଜିକ ତଥା ରାଜନୈତିକ । ଆଦର୍ଶକୁ ଖୁବ୍ ସୁନ୍ଦର ଭାବେ ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ରୂପ ଦିଆଯାଇଛି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ମତରେ ଗାନ୍ଧିଜୀଙ୍କ ଆଦର୍ଶ ଚିନ୍ତାଧାରା “ଅଖଣ୍ଡ ଭାରତର ଜାତୀୟ ଜୀବନ ଜଡ଼ିହାସର ଯେଉଁ ପୃଷ୍ଠାକୁ ପ୍ଲାବିତ କରି, କାଳର ଅନନ୍ତ ବକ୍ଷରେ ମୃତ୍ୟୁଞ୍ଜୟୀ ସ୍ଵାକ୍ଷର ରଖିଯାଇଛି, ସେହି ବୈପ୍ଳବିକ ଅଧ୍ୟାୟର ପରିପ୍ରେକ୍ଷାରେ ଉତ୍କଳର ତଦାନନ୍ତନ ଜୀବନଧାରା (ଅବଶ୍ୟ ଗ୍ରାମୀନ,

ଯେହେତୁ ଗ୍ରାମ ହିଁ ଦେଶର ଜୀବନନାଟିକା)ର ଗୋଟିଏ ସାମଗ୍ରିକ ଆଲୋଚ୍ୟ ଏଇ ମାମଲତକାର ନାଟକରେ ବାଢ଼ିବାର ପ୍ରୟାସ କରିଛି” । ୧୬୨ । ଆଧୁନିକ ନାଟକର କଳାକୌଶଳରେ ନାଟକଟି ପରିବେଷିତ । Flash Back Techniqueର ସଫଳ ପ୍ରୟୋଗ ଘଟିଛି ଉକ୍ତ ନାଟକରେ । ଚଉକିଆ ଏବଂ ପଧାନଙ୍କ କଥୋପକଥନରୁ ନାଟକର ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି ଏବଂ ପୁଣି ସେହିମାନଙ୍କ କଥା ଭିତରେ ନାଟକର ପରିସମାପ୍ତି ଘଟିଛି । ଷୋ’ଳା ସତର ବର୍ଷର କାହାଣୀ ସ୍ୱଳ୍ପ ପରିସର ମଧ୍ୟରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି ।

ଭାରତୀୟ ସ୍ୱାଧୀନତା ଆନ୍ଦୋଳନର ଅଭ୍ୟୁଦୟ ଏବଂ ବିକାଶର ବିଭିନ୍ନ ଦିଗ ଏଥିରେ ଆଲୋଚିତ ହୋଇଛି । ମହାତ୍ମାଗାନ୍ଧୀଙ୍କର ଆଦର୍ଶ ସମଗ୍ର ନାଟକଟିକୁ ଆଛନ୍ଦ କରି ରଖିଛି । ନାଟକରେ ସଂଯୋଜିତ ସାତଟି ସଙ୍ଗୀତ ମଧ୍ୟରୁ ଶେଷ ଗୀତଟି ଜାତୀୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ । ନାଟକର ନାମକରଣ ମଧ୍ୟ ସାର୍ଥକ ହୋଇପାରିନାହିଁ । କାରଣ ‘ମାମଲତକାର’ ରୂପା ଚର୍ଚ୍ଚନା ଚରିତ୍ରଟି ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଅବହେଳିତ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଏ ଚରିତ୍ରର ବିଧିବଦ୍ଧ ବିକାଶ ଘଟିନାହିଁ ଏବଂ ନାଟ୍ୟକାର ଉକ୍ତ ଚରିତ୍ରର ଯେଉଁଲି ଆକର୍ଷକ ମୃତ୍ୟୁ ଘଟାଇଛନ୍ତି, ତାହା ଅବାଚର ମନେହୁଏ । ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ‘ମାମଲତକାର’ର ଏକ ଅଭିନବ ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିଛନ୍ତି ବୋଲି ଏଠାରେ ଧରିନେବାକୁ ହେବ । ତାଙ୍କ ମତରେ ‘ମାମଲତକାର’ର ଅର୍ଥ ଠକାମି ବା ପ୍ରତାରଣା ନୁହେଁ, ଜଣେ ପକ୍ଷ ଖେଳୁଥାଉ । ସଂସାର ରୂପକ ସତରଞ୍ଜି ଖେଳରେ ଯେ ଦେଶ ଏବଂ ଦଶର କଲ୍ୟାଣ କଳେ ବୁଦ୍ଧି ବିଚାରି ଗୋଟି ଚାଳନ କରିପାରେ । ସେ ହିଁ ବାସ୍ତବରେ ‘ମାମଲତକାର’ । ପାରମ୍ପରିକ କୁସ୍ଥିତ ସଞ୍ଜାଠାରୁ ଦୂରେଇଯାଇ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଉକ୍ତ ନାଟକର ଏକ ଉଦାର, ମାନବିକ ସଞ୍ଜା ନିରୂପଣ କରିଛନ୍ତି ଯାହା ନାଟକଟିକୁ ଏକ ନିଚ୍ଛକ ଆଦର୍ଶବାଦୀ ସୃଷ୍ଟିରେ ପରିଣତ କରିଛି । ଏହି ଉଦାର ସଞ୍ଜା ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାଟକରେ ନିଜର ପ୍ରବାହକୁ ନିରବଚ୍ଛିନ୍ନ କରି ରଖିପାରିଛି ।

ସମଗ୍ର ନାଟକଟି ‘ଖଳାବାଡ଼ି’ ଦୃଶ୍ୟରୁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇ ସେହି ‘ଖଳାବାଡ଼ି’ ଦୃଶ୍ୟରେ ମଧ୍ୟ ଶେଷ ହୋଇଛି । ଖଳାବାଡ଼ି ଏବଂ ରାସବିହାରୀ ମନ୍ଦିର ଏହିପରି ଦୁଇଟି ଅଙ୍କରେ ସମସ୍ତ ବିଷୟବସ୍ତୁ ଗଢ଼ିଉଠିଛି । ‘ଗ୍ରାମ’ ଏବଂ ‘ସହର’, ‘ଅତୀତ’ ଏବଂ ‘ବର୍ତ୍ତମାନ’ର ଯୋଗସୂତ୍ର ଘଟିଛି ନାଟକରେ । ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟକର ବସ୍ତୁ ପରିକଳ୍ପନାରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଅନେକଟା ନୂତନତାର ସ୍ୱାଦ ବାରିହୁଏ । ମହାଜନ ବିଦେଇଜେନାଙ୍କ ବଡ଼ପୁଅ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ସହରକୁ ପାଠ ପଢ଼ିବାକୁ ଯାଇ ସେଠାରେ ଶିକ୍ଷିତା ‘ଇଲା’କୁ ବିବାହ କରିଛି । ସାନପୁଅ ‘ବାଲା’ ଗାଉଁଲାଝିଅ ‘ସୁନା’କୁ ବିବାହ କରିଛି । ଉଭୟ ଦମ୍ପତି ଗାଁର ହସକାନ୍ଦ ଭିତରେ ନୂଆକରି ଜୀବନ ଗଢୁଥିଲାବେଳେ ଖଳନାୟକ ଅରୁଣର ଆବିର୍ଭାବ ହୋଇଛି । କାହାଣୀ ଭିନ୍ନ ମୋଡ଼ ନେଇଛି । ପରିବାରର ବାଧ୍ୟବାଧକତାରେ ଅରୁଣ ସାଥରେ ଇଲା ଯାଇଛି । ଦୀର୍ଘ ତିନି/ଚାରି ବର୍ଷ କାଳ ସେମାନେ ବାହାରେ ରହିଛନ୍ତି । ତାରି ଭିତରେ ଇଲା ଏବଂ ଅରୁଣଙ୍କୁ ନେଇ ନାନା ସଂଘର୍ଷ, ସନ୍ଦେହର ଗୁଣ୍ଠ ମହାଜନ ପରିବାରରେ

ବହିଯାଇଛି । ସାନଭାଇ ବୀରା କଳିକତା ଯାଇ ଭାଉଜ ଇଲା ଏବଂ ଅରୁଣକୁ ସାଥରେ ଧରି ଘରକୁ ଫେରିଛି । ପ୍ରଥମରୁ ଇଲା ନେତୃତ୍ୱରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିବା ଗଠନମୂଳକ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ପୁଣିଥରେ ଚେଇଁ ଉଠିଛି । ‘ଇଲା’ର ସେବା, ତ୍ୟାଗ ନିକଟରେ ସମସ୍ତ ସନ୍ଦେହ ଏବଂ ସଂଘାତର ଅବସ୍ଥାନ ଘଟିଛି । ମାତ୍ର ରାମ ଦେଶର କଲ୍ୟାଣ ଲାଗି ଇଲାକୁ ଗଠନମୂଳକ କାର୍ଯ୍ୟରେ ଉତ୍ସର୍ଗ କରିଛନ୍ତି । ଗାଁର ମାମଲତକାର ଚଇଁନନା ସତରଞ୍ଜର ଚାବିକାଠି ଇଲା ହାତରେ ସମର୍ପଣ କରି ଜାତି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଅଗ୍ରସର ହେବାକୁ ଉପଦେଶ ଦେଇ ଚିରଦିନ ପାଇଁ ଆଶ୍ୱସ୍ତୁକ୍ତିଛନ୍ତି । ଇଲା ଗୋଡ଼ କାଢ଼ିଛି ମହାତ୍ମାଙ୍କ ସ୍ୱପ୍ନକୁ ସାଥକୁ ରୂପ ଦେବାପାଇଁ । ଏଇଠି ଶେଷ ହୋଇଛି ନାଟକ ।

୧୯୩୦ ମସିହାର ଲବଣ ସତ୍ୟାଗ୍ରହ ପରେ ପରେ ଲୋକ ଚରିତ୍ର ଗଠନ ଦିଗରେ ନିଜ ମାଟିକୁ ଭଲ ପାଇବା ପାଇଁ ମହାତ୍ମାଗାନ୍ଧୀ ଯେଉଁ Constructive programme ବା ଗଠନମୂଳକ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ହାତକୁ ନେଲେ, ତାର ପ୍ରଭାବ ସାରା ଭାରତବର୍ଷରେ ବିଛେଇ ହୋଇପଡ଼ିଲା । ଗ୍ରାମୀଣ ପରିବେଶ ଭିତରେ କପାତାସ, ମହୁତାସ, ଅରଟରେ ସୂତାକଟା, ଲୁଗାବୁଣା, ଗ୍ରାମ ସଫେଇ ଆଦି କାର୍ଯ୍ୟ କରିବାକୁ ଗ୍ରାମବାସୀମାନେ ସ୍ୱତଃପ୍ରବୃତ୍ତ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ଏହି ସଂଗଠନାତ୍ମକ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମଦ୍ୱାରା ଅଶ୍ୱିନୀ ଉଣା ଅଧିକେ ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଥିଲେ । ପୁନଶ୍ଚ ଆଦର୍ଶବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାର ରାମାୟଣର ଆଦର୍ଶକୁ ନିଜର ଆଦର୍ଶ ତଥା ନାଟକର ଆଦର୍ଶ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ମନେହୁଏ ରାମାୟଣର ‘ସୀତାବନବାସ’ ଉପାଖ୍ୟାନଟି ଯେମିତି ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ ଉକ୍ତ ନାଟକ ଭିତରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଚାଲିଛି । କାରଣ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ରୂପୀ ‘ରାମା’ ଗ୍ରାମର ମଙ୍ଗଳ ଲାଗି ‘ଇଲା’କୁ ତ୍ୟାଗ କରିଛି । ଅଗ୍ରକ ‘ରାମା’ର ଆଦେଶକୁ ଏବଂ ଆଦର୍ଶକୁ ଅକ୍ଷରେ ଅକ୍ଷରେ ପାଳନ କରିଛି କନିଷ୍ଠଭ୍ରାତା ‘ବୀରା’ ।

ନାଟକର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ରରେ ଆଦର୍ଶବାଦର ମୋହର ମରାଯାଇଛି । ସେଇ ଛାଞ୍ଚରେ ରାମା ଏବଂ ବୀରା ହୋଇ ଯାଇଛନ୍ତି ରାମାୟଣର ଦୁଇ ଭ୍ରାତା ରାମ ଏବଂ ଲକ୍ଷ୍ମଣ । ଗାଁ ମାମଲତକାର ଅର୍ଥାତ୍ ଚଇଁନନା ଏକ ଗାନ୍ଧୀବାଦୀ ଚରିତ୍ରରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୋଇଛି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଆଦର୍ଶବାଦୀ ଗନ୍ଧରୁ ଖଳନାୟକ ଅରୁଣ ମଧ୍ୟ ବାଦ୍ ପଡ଼ିନି । ଏ ଚରିତ୍ରର ଯଥାର୍ଥ ବିକାଶ ଘଟିପାରିନାହିଁ । ଇଲା ଚରିତ୍ରରେ ନାଟ୍ୟକାର ନାରୀମନର ଚିରନ୍ତନୀ ସଂଘର୍ଷକୁ ଦେଖାଇ ଦେଇଛନ୍ତି । ସୁନା ଚରିତ୍ର ଗ୍ରାମୀଣ ପରିବେଶକୁ ନିହକ ଭାବେ ଫୁଟାଇ ପାରିଛି । ଏହି ଚରିତ୍ରର ସରଳ ସ୍ୱଭାବ ସୁଲଭ ଭଂଗୀ ଦର୍ଶକ / ପାଠକର ମନକୁ ଆକର୍ଷଣ କରିପାରିଛି । ନାଟକର ଗୌଣ ଚରିତ୍ର ଖଟୁଆ ମଧ୍ୟ ପରିଶେଷରେ ଏକ ଆଦର୍ଶବାଦୀ ଚରିତ୍ରରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି । ଅନେକ ଅବାସ୍ତବ ଏବଂ ଅପ୍ରୟୋଜନୀୟ ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି କରି ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ନାଟକଟିକୁ ଭାରାକ୍ରାନ୍ତ କରି ପକାଇଛନ୍ତି । ନାଟକର ନାୟକ ନେଇ ଅନେକ ସମୟରେ ସନ୍ଦେହ ଉତ୍ପତ୍ତିଥାଏ । ନାଟକରଣ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦେଖିଲେ ଚଇଁନନା ହିଁ

ପ୍ରକୃତ ନାୟକ । ମାତ୍ର ଏହି ଚରିତ୍ରଟିର ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ନାଟକରେ ନାହିଁ । ନାଟକର ଅନ୍ୟତମ ଚରିତ୍ର ‘ରାମ’କୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି କାହାଣୀ ଗତି କରିଥିଲେ ହେଁ ନାମକରଣତଃ ସେ ନାୟକ ନୁହେଁ । ଅବଶ୍ୟ ଏହା ସତ୍ୟ ଯେ ରାମ ଏବଂ ଚଙ୍ଗନା ଉଭୟ ପରସ୍ପରର ଆଦର୍ଶଗତ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ପୃଥକ୍ ପୃଥକ୍ ଦିଗ୍‌ବଳୟର ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ କରିଛନ୍ତି । ବହୁ ଚରିତ୍ର ସମନ୍ୱିତ ଏହି ନାଟକଟିରେ ନୀତିଗତ ତତ୍ତ୍ୱର ଅବତାରଣା ହୋଇଥିବାରୁ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ସ୍ୱାଭାବିକ ହୋଇ ପାରିନାହାନ୍ତି ।

ପୂର୍ବୋକ୍ତ ନାଟକମାନଙ୍କଠାରୁ ଏ ନାଟକର ସଂଳାପ ଅଧିକ ମାର୍ଜିତ ଏବଂ ଯୁଗୋପଯୋଗୀ । ଗାଉଁଳୀ ଭାଷା ବା କଥୋପକଥନ ଶୈଳୀ ପାତ୍ରାନୁସାରେ ହେବାସ୍ଥଳେ ସହରୀ ଚରିତ୍ରର ସଂଳାପରେ କିଛିଟା ଟୁଟି ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ହାରା, ଚଙ୍ଗନାଉସୀ, ସୁନା, ଗାଁର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ସ୍ତ୍ରୀଲୋକମାନଙ୍କର କଥୋପକଥନ ଗ୍ରାମ୍ୟ ପରିବେଶକୁ ବେଶ୍ ଜୀବନ୍ତ କରି ଗଢ଼ି ଡୋଳିଛି । ଅରୁଣ, କୁନ୍ତଳା, ଜଗବନ୍ଧୁଙ୍କର ସଂଳାପ ଆଭିଜାତ୍ୟର ଅହମିକାକୁ ସୂଚାଇଦିଏ । ନାଟକର ଭାଷା-ସଂଳାପରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ପ୍ରବନ୍ଧ ଓଡ଼ିଆମିର ସ୍ୱାକ୍ଷର ମିଳେ । ଓଡ଼ିଆଭାଷା ପାଇଁ ଓଡ଼ିଆ ଜାତି ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର କୁନ୍ତଳା ମୁଖରେ ଓଡ଼ିଆମିର ସ୍ୱାଭିମାନକୁ ରୂପ ଦେଇଛନ୍ତି- “ତୁମେ ଓଡ଼ିଆ, ଅଥଚ ଇଂରେଜି ନ ମିଶେଇଲେ ଓଡ଼ିଆ ପାଟିରୁ ବାହାରିବ ନାହିଁ- ତୁମେ ଓଡ଼ିଆ ଦେଶରେ ଜନ୍ମିତ, ଅଥଚ ଏ ଓଡ଼ିଆ ଚେହେରାକୁ ବିଳାତି ପୋଷାକରେ ନ ଖଞ୍ଜିଲେ ଆପଣାର ଜନ୍ମକୁ ନିନ୍ଦିବ । ତୁମେ ଆଖି ଆଗରେ ଓଡ଼ିଆର କୀର୍ତ୍ତିକଳାପ ଦେଖୁଛ, ଓଡ଼ିଆରୁଦ୍ଧିର ପରିଚୟ ପାଉଚ, ଅଥଚ ବିଳାତି ଚଷମା ଆଖିରେ ନ ନାଇଲେ, ଅପାଣକୁ ଅନ୍ଧମଣିବ ।” ଉକ୍ତ ନାଟକର ଭାଷାଶୈଳୀ ଏବଂ ସଂଳାପର ଚିତ୍ରଣର ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର କଳାତ୍ମକ ମନୋଭାବର ପରିଚୟ ମିଳେ ।

ପାରିବାରିକ ସଂପର୍କ ଭିତରେ ସ୍ଥାନ ନେଇଛି ଦୁନ୍ଦୁ ଉକୁଣ୍ଡା । ନିଜର ଅନିଚ୍ଛା ସତ୍ତ୍ୱେ ଇଲା ଅରୁଣ ସହିତ ଯିବାକୁ ବାଧ୍ୟ ହୋଇଛି-ଏହିଠାରୁ ନାଟକର ଉକୁଣ୍ଡା ଆରମ୍ଭ ହୋଇ ଇଲାର ପୁନଃପ୍ରତ୍ୟାବର୍ତ୍ତନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସମଗ୍ର ନାଟ୍ୟକ ବାୟୁମଣ୍ଡଳ କୁହେଳିକାନ୍ଦନ୍ ରହିଛି । ରାମର ମାନସିକ ଦୁନ୍ଦୁ, ହାରା ଏବଂ ଜେନାଙ୍କର ମନୋଭ୍ରମରେ ବସାବାନ୍ଧିଥିବା ଯୁଗପତ୍ ସନ୍ଦେହ, ଇଲା ଏବଂ ଅରୁଣଙ୍କ ଆଦର୍ଶର ପରିସ୍କୃଷ୍ଟରେ ବିଲୟ ଭଜିଛି ।

‘ଗାନ୍ଧୀବାଦ’ର ଛତ୍ର ଛାୟାତଳେ ନାଟକଟି ଅତି ମାତ୍ରରେ ତାତ୍ତ୍ୱିକ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାର ସମାଧାନ ନୀତିଗତ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ନାଟକରେ କରାଯାଇଛି । ନାଟ୍ୟକାର ବିଭିନ୍ନ ତତ୍ତ୍ୱର ଅବତାରଣା ନକରି କେବଳ ନାଟ୍ୟମୂଲ୍ୟ ଏବଂ ଦର୍ଶକର ଅଭିରୁଚି ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଥିଲେ ସାମାଜିକ ନାଟକର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସାଧିତ ହୋଇଥାନ୍ତା । ତଥାପି ଭାରତୀୟ ମୁକ୍ତି ଆନ୍ଦୋଳନ ପରିପ୍ରେକ୍ଷାରେ ‘ମାମଲତକାର’ ତତ୍କାଳୀନ ଜନସମାଜ ପାଇଁ ଥିଲା ଏକ ଆବେଗଦୀପ୍ତ ଆହ୍ୱାନ ।

ଶ୍ରୀଲୋକନାଥ

(୧୯୪୬)

ସାମାଜିକ କଥାବସ୍ତୁକୁ ନେଇ ‘ଶ୍ରୀଲୋକନାଥ’ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ଏହାର ଅନ୍ତରାଳରେ ରହିଛି ଏକ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଅଧ୍ୟାତ୍ମ୍ୟଚେତନା । ନାଟକର ନାମକରଣରୁ ଏହା ଏକ ଭକ୍ତି ରସାତ୍ମକ ବା ପୌରାଣିକ ନାଟକ ବୋଲି ଜଣାପଡ଼େ । ନାଟକର ଛତ୍ରେ ଛତ୍ରେ ଶ୍ରୀଲୋକନାଥଙ୍କର ମହିମା ପ୍ରକାଶିତ । ଏକ ଅଲୌକିକ ଭାବ ସଂପଦ ଭିତରେ ସାମାଜିକ କଥାବସ୍ତୁଟି ଗତିଶୀଳ । ନାଟକର ଆତ୍ମକତ୍ତ୍ୱକୁ ପ୍ରଭୁ ଶ୍ରୀଲୋକନାଥଙ୍କର ମହିମା ଅଖଣ୍ଡ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଛି । ତେଣୁ ନାଟକଟିକୁ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ କରିଥିଲେ ଭଲ ହୋଇଥାନ୍ତା । ‘ଶ୍ରୀଲୋକନାଥ’ ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁ ସାମାଜିକ କିନ୍ତୁ ନାମକରଣ ପୌରାଣିକ । ବିଜ୍ଞାନ ଓ ଭୌତିକ ସତ୍ୟତା ପ୍ରଭାବରେ ଈଶ୍ୱର ବିଶ୍ୱାସ ଓ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତାରୁ ବିଚ୍ୟୁତ ହୋଇ ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ବସ୍ତୁବାଦୀ ମନୁଷ୍ୟ କିପରି ପଦେ ପଦେ ବିଫଳ ହେଉଛି ତାହା ନାଟ୍ୟକାର ଏହି ନାଟକରେ ଶିବନାଥ ଓ ତଦାୟ ପତ୍ନୀ ପାର୍ବତୀ ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଅଛନ୍ତି । ୧୨୩ ।

ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁରେ ବେଶ୍ ଚମତ୍କାରିତା ରହିଛି । ଡାକ୍ତର ଶିବନାଥ ଏବଂ ସ୍ତ୍ରୀ ପାର୍ବତୀ ନିଃସନ୍ତାନ ଥିବାରୁ ସାନଭାଇ ଟିମାର ମାନସିକରେ ସେମାନଙ୍କର ବହୁଦିନ ପରେ ପୁତ୍ରସନ୍ତାନଟିଏ ହୋଇଛି । ମହାପ୍ରଭୁ ଲୋକନାଥଙ୍କ ଆଶୀର୍ବାଦରୁ ଏହି ସନ୍ତାନ ସମ୍ଭବ ହୋଇଥିବାରୁ ପୁତ୍ରର ନାମ ରହିଛି ‘ଲୋକନାଥ’ । ପରିସ୍ଥିତିର ଚାପରେ ଟିମା ଗୃହତ୍ୟାଗ କରିଛି ଏବଂ ଡାକ୍ତର ଦମ୍ପତି ମାନସିକ କଥା ଭୁଲିଯିବାରୁ ଲୋକନାଥକୁ ସର୍ପ ଦଂଶନ କରିଛି । ଶ୍ମଶାନରେ ଫିଙ୍ଗିଦିଆ ଯାଇଥିବା ଲୋକନାଥକୁ ଦଳେ ଯାଯାବର ଉଦ୍ଧାର କରି ଜଣେ ଅବସରପ୍ରାପ୍ତ ହାକିମକୁ ଦେଇଛନ୍ତି । ଟିମାର ଐତିହାସିକ ବିଭୁପ୍ରେମ ହିଁ ଲୋକନାଥର ଜୀବନ ଫେରାଇ ଆଣିବାକୁ ସକ୍ଷମ ହୋଇଛି । ଟିମାର ପୂର୍ବତନ ପ୍ରେମିକା ଏବଂ ଜମିଦାର ବ୍ରଜ ଚଉଧୁରୀଙ୍କ ସ୍ତ୍ରୀ ଚୁଙ୍ଗୁର କନ୍ୟା ମାୟା ସହିତ ଲୋକନାଥର ବିବାହ ସ୍ଥିରୀକୃତ ହେବା ଅବସରରେ ପୁନଶ୍ଚ ସମସ୍ତଙ୍କର ମିଳନ ହୋଇଛି । ଏକ ମଧୁର ପରିବେଶ ଭିତରେ ନାଟ୍ୟକାର କଥାବସ୍ତୁର ପରିସମାପ୍ତି ଘୋଷଣା କରିଛନ୍ତି ।

‘ଶ୍ରୀଲୋକନାଥ’ ରେ ଦୃଢ଼ ଟିମା ଏବଂ ଚୁଙ୍ଗୁର କେନ୍ଦ୍ରକରି ରୂପ ନେଇଛି । ଚୁଙ୍ଗୁର ଟିମାକୁ ଭଲପାଇ ବିବାହ କରିଛି ଚଉଧୁରୀକୁ । ଅନେକ ବର୍ଷ ପରେ ବିବାହିତା ଚୁଙ୍ଗୁର ଟିମାକୁ ଦେଖିଲା ପରେ ତା’ ମନ ଭିତରେ ଅତୀତର ଉଦ୍‌ବେଳନ ଦେଖାଦେଇଛି । ଗଭୀର ଅନ୍ତର୍ଦ୍ଧ୍ୟ ଭିତରେ ଚୁଙ୍ଗୁର ହତୋତ୍ସାହ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଚୁଙ୍ଗୁର ମାନସିକ ଦୃଢ଼ ଚମତ୍କାର ରୂପନେଇଛି । କାହାଣୀର ଚମତ୍କାରିତା ତଥା କଥାବସ୍ତୁର ନାଟକୀୟତା ‘ଶ୍ରୀଲୋକନାଥ’କୁ ଏକ ହୃଦୟଗ୍ରାହୀ ସୃଷ୍ଟିରେ ପରିଣତ କରିପାରିଛି । ଉକ୍ତ ନାଟକର ନାଟକୀୟ ଆବେଦନ ‘ଶ୍ରୀଲୋକନାଥ’କୁ

ଏକ ସଫଳ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରରେ ରୂପାନ୍ତରିତ କରିବାରେ ଯଥେଷ୍ଟ ସାହାଯ୍ୟ କରିଛି ।

‘ଶ୍ରୀଲୋକନାଥ’ର ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ବିକ ଦିଗଟି ବେଶ୍ ଚମତ୍କାର । ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ଅଶ୍ବିନୀ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ବିକ ବିଶ୍ଳେଷଣରେ ସିଦ୍ଧି ଅର୍ଜନ କରିଛନ୍ତି । ଟୁଇଟ୍ଟୋର ପାର୍ବତୀଙ୍କୁ ନିଶ୍ଚୟନା ଜାଣି ମଧ୍ୟ- “ବାଝ ଘରେ ଖାଇଲେ ମାରୁହେବ $\times \times \times$ ମୁଁ ଏଣିକି ତମକୁ ଅମୁକବୋଉ ବୋଲି ଡାକିବି” କହିଛନ୍ତି । ଏହା ଦ୍ବାରା ବେଶ୍ ପରିମାଣରେ ଆଘାତ ପାଇଛନ୍ତି ପାର୍ବତୀଦେବୀ । ମାତ୍ର ନିଜର ଦୁଃଖକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ଲୁଚାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ସେ ଟୁଇଟ୍ଟୋରକୁ ଭୁଲାଇବାକୁ ଯାଇ କହିଛନ୍ତି- “ କିଛି ନାହିଁ । ଆଖିରେ କ’ଣଟାଏ ପଡ଼ିଲା ଯେ” । ପୁନଶ୍ଚ ଟୁଇଟ୍ଟୋର ପୁଅଟିଏ ପାଇଁ ଲୋକନାଥଙ୍କୁ ମାନସିକ କରିବାପାଇଁ ଯେତେବେଳେ ପାର୍ବତୀଙ୍କୁ କହିଛନ୍ତି, ସେତେବେଳେ ପାର୍ବତୀ ଖୁବ୍ ବ୍ୟଥା ହୋଇପଡ଼ିଛନ୍ତି ଏବଂ କଥାର ପ୍ରସଙ୍ଗ ବଦଳାଇବାକୁ ଯାଇ କହିଛନ୍ତି- “ମୋର ବହୁତ ପାଇଟି । ସେ ଆଜି ସହଳ ସହଳ ଗଣ୍ଠେ ଖାଇ ରୋଗୀ ଦେଖିବାକୁ ଯିବେ । ତୁମେ ଗଲ ବାହାରି ମାଉସୀ ।”

‘ଶ୍ରୀଲୋକନାଥ’ ନାଟକରେ ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କୁମାର ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣରେ ବିଶେଷ ପାରଦର୍ଶିତା ଲାଭ କରିପାରିନାହାନ୍ତି । ଟିମା ଏବଂ ଟୁଇଟ୍ଟୋର ଚରିତ୍ର ଦୁଇଟି ଆହୁରି ଅଧିକ ଜୀବନ୍ତ ହୋଇପାରିଥାନ୍ତା । ଶିବନାଥ ଏବଂ ପାର୍ବତୀ ଉଭୟ ଚରିତ୍ର ଦୁର୍ବଳ ହୋଇପଡ଼ିଛନ୍ତି । ଏହି ଉଭୟ ଚରିତ୍ରରୁ ନାଟକର ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ, ମଧ୍ୟଭାଗରେ ଏ ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ର ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଆତ୍ମବିସ୍ମୃତ ହୋଇପଡ଼ି ଅନ୍ତିମ ଭାଗକୁ ଅଚାନକ ଭାବରେ ଆବିର୍ଭୂତ ହୋଇଛନ୍ତି । ଲୋକନାଥ ଏବଂ ମାୟା ଚରିତ୍ରର ବିକାଶ ବାଧା ପ୍ରାପ୍ତ ହୋଇଛି । ନାଟକୀୟ ସଂଘର୍ଷର ଉଦ୍ବେକ ପାଇଁ ଖଳଚରିତ୍ରର ଅଭାବ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ ।

କାହାଣୀର ଆବେଦନ ସର୍ବୋପରି ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଅନୁଚିନ୍ତା ନାଟକଟିକୁ ସଫଳତା ଆଣି ଦେଇଛି । ଅଲୌକିକ ମହିମାର ସ୍ବର ‘ଶ୍ରୀ ଲୋକନାଥ’କୁ ସାମାଜିକ ନାଟକର ପରିସରଠାରୁ ଦୂରେଇ ଦେଇଛି ।

ନାଟକଟି ‘ସେବା’ ଏବଂ ‘ସିଦ୍ଧି’ ନାମକ ଦୁଇଟି ଅଙ୍କରେ ବିଭକ୍ତ ହୋଇଛି । ସମଗ୍ର ନାଟକରେ ସମୁଦାୟ ବାରଟି ଗୀତ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ନାଟକର ସଂଳାପ ସ୍ଥାନେ ସ୍ଥାନେ ଅତିଦୀର୍ଘ ପୁଣି ଅତି କ୍ଷୁଦ୍ର ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଅଧିକାଂଶ ସଂଳାପରୁ ଏକ ପ୍ରକାର ଗୀତି ମାଧୁରୀର ସ୍ବର ଶୁଣାଯାଏ । ଭଗବତମାଳୀ, ପ୍ରବଚନ ଆଦି ପ୍ରୟୋଗ କରି ନାଟ୍ୟକାର ଗ୍ରାମ୍ୟ ଭାଷା ଏବଂ ସଂସ୍କୃତିକୁ ସମ୍ମାନ ଦେଇଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ବିରଚିତ ବିବିଧ ଖଣ୍ଡବାକ୍ୟ ଯଥା: ‘ଗୋଟେ ହାତରେ ପୂଜାପୋଥି, ଆରହାତରେ ଆଇଁଶକାତି, ‘ତୁ ଯା’ ପୋଥି ବୋଲିବୁ ତା’ ହାତେ ଜାଣେ କ୍ବ ନାଥେ ଜାଣେ’, ‘ଟୋକାକୁ ଟୋକା-ନିଆଁକୁ ଯଉ’, ‘ମାନିଲେ ଦିଅଁ ନ ମାନିଲେ ପଥର’, ‘ତପରେ ବର କି କୋପରେ ବର’, ‘ମୂଳରୁ ମାଇପ ନାହିଁ ପୁଅ ନାଁ ଗୋପାଳିଆ’, ‘ପେଟଭୋକ ମୁହଁଲାଉ’, ‘ଲଙ୍କାରେ ହରିଶଞ୍ଜ’,

‘ସିଏ ଯା’ର ସିଏ ତା’ର, ଇତ୍ୟାଦିରୁ କାବ୍ୟିକତାର ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଶୃଙ୍ଖାଯାଏ ।

‘ଶ୍ରୀଲୋକନାଥ’ ଯାତ୍ରା ନାଟକର ପ୍ରଭାବରୁ ମୁକ୍ତ ନୁହେଁ । ନାଟ୍ୟକାର ଯୁଗରୁଚି ସହିତ ତାଳଦେବାକୁ ଯାଇ ଉକ୍ତ ନାଟକରେ କେଳା-କେଳୁଣୀ ନାଟ, ଅନ୍ଧ ଭିକାରୁଣୀର ଗୀତ ତଥା ଅଦୃଷ୍ଟ ଶକ୍ତିର ଇଚ୍ଛିତକୁ ରୂପ ଦେଇଛନ୍ତି । ସାମାଜିକ କଥାବସ୍ତୁ ଭିତରେ ରାମାୟଣର ରାମ, ଲକ୍ଷ୍ମଣ, ସୀତା, ଶିବ ପ୍ରଭୃତିଙ୍କ ଆବିର୍ଭାବ ନାଟକ ପାଇଁ ଅବାସ୍ତବ ମନେହୁଏ । ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ପାଇଁ ଏହା ଉପଯୁକ୍ତ ହୋଇପାରେ ମାତ୍ର ନାଟକ ପାଇଁ ନୁହେଁ । ଟିମାର ପ୍ରାର୍ଥନାରେ ଲୋକନାଥଙ୍କ କରୁଣାରୁ ଶିଙ୍ଗାଡ଼ମ୍ବରୁ ନିନାଦ ସହ ପ୍ରଳୟ କମିଯିବା, ଗୋଟାଏ ପ୍ରକାର ଜ୍ୟୋତିର ଉଦ୍‌ଗାରଣ ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଲୋକନାଥ ଜୀବନ ଫେରିଯାଇବା, ଖୋଲା ଝରକା ବାଟେ ସର୍ପ ଗୃହକୁ ପ୍ରବେଶ କରି ଲୋକନାଥକୁ ଦଂଶନ କରିବା ଇତ୍ୟାଦି ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଅବାସ୍ତବ ମନେହୁଏ । ପୌରାଣିକ ନାଟକର ବିଭବ ହିଁ ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ପରିଦୃଷ୍ଟ ହୁଏ । କେଳାକେଳୁଣୀଙ୍କର ମୁହଁରେ ଦିଆଯାଇଥିବା ଭାଷା ବଂଗଳା ହୋଇଥିବା ସ୍ଥଳେ ସେମାନଙ୍କର ସଂଗୀତଟି ଓଡ଼ିଆ ହେବା ଏକ ଗୁରୁତର ପ୍ରମାଦ ।

‘ଶ୍ରୀଲୋକନାଥ’ ର ସଫଳତା ପାଇଁ ଦାୟୀ ତା’ର ଭାକ୍ତିକ ଆବେଦନ । ଉପରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ତୃଟି ସତ୍ତ୍ୱେ ଜନତା ପାଖରୁ ନାଟକଟି ବେଶ୍ ପ୍ରଶଂସା ଆଦାୟ କରିପାରିଥିଲା ।

ଭାଇ (୧୯୪୭)

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ସାମାଜିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରେ ‘ଭାଇ’ର ସ୍ଥାନ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ସମାଲୋଚକମାନେ ଏହାକୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଏକ ସଫଳ କୃତି ଭାବରେ ବିବେଚନା କରିଥାଆନ୍ତି । ଆଧୁନିକ ଶିକ୍ଷା ଏବଂ ସତ୍ୟତାର ଅନ୍ଧକାରମୟ ଦିଗଟି ଏଥିରେ ବିଶଦ ଭାବରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ।

ନାଟକର କାହାଣୀ ପରଂପରା ଭିତରୁ ଖୋରାକ୍ ସଂଗ୍ରହ କରିଛି । ପାରିବାରିକ ଜୀବନର ହସକାନ୍ଦଭରା ଅନୁଭୂତିରେ ‘ଭାଇ’ର ପ୍ରାଣପ୍ରତିଷ୍ଠା । ମାନବ ସତ୍ୟତାର ଏକ ଭିନ୍ନ ଦିଗ ଏଥିରେ ଉନ୍ମୋଚିତ । ତାଳପଦାର ଜମିଦାର ପୁତ୍ର ମିଷ୍ଟର ଚୌଧୁରୀ ଉକ୍ତ ଶିକ୍ଷା ପାଇଁ ବିଲାତ ଯାଇଛନ୍ତି ଏବଂ ସେଠାରୁ ଫେରି ସେ ମାଆଙ୍କ ମନୋନୀତ ପାତ୍ରୀକୁ ବିବାହ ନ କରି ନିଜର ଇଚ୍ଛା ଅନୁସାରେ ଜଣେ ଆଧୁନିକ ଝିଅକୁ ବିବାହ କରିଛନ୍ତି । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସତ୍ୟତାର ରୀତି ନୀତି ସହିତ ଖାପ ଖୁଆଇବାକୁ ଯାଇ ମିଷ୍ଟର ଶିବ ଚୌଧୁରୀ ନିଜର ମା, ଗାଁ ଏବଂ କନିଷ୍ଠଭ୍ରାତା ଶଙ୍କରକୁ ଭୁଲି ଯାଇଛନ୍ତି । ମିସେସ୍ ଚୌଧୁରୀଙ୍କ ଅଭିଜାତ ପ୍ରେମରେ ଏସ୍.ଡି.ଓ. ମିଷ୍ଟର ଚୌଧୁରୀ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ବାନ୍ଧି ହୋଇଯାଇଛନ୍ତି । ମିସେସ୍ ଚୌଧୁରୀଙ୍କ ମୁକ୍ତପ୍ରାଣ, ସ୍ୱାଧୀନ ପ୍ରକୃତି, ପାର୍ଟି, ପିକନିକ, ନାଟଗାନ, ବନ୍ଧୁ ଚର୍ଚ୍ଚା ଆଦି ମିଷ୍ଟର ଚୌଧୁରୀଙ୍କ

ପୌରୁଷକୁ ଦୋହଲାଇ ଦେଇଛି । ଦୀର୍ଘଦିନ ଧରି ସ୍ତ୍ରୀର ବନ୍ଧ୍ୟତା ସ୍ୱାକାର କରି ଆସିଥିବା ମିଷ୍ଟର ଚୌଧୁରୀ ବିଦ୍ରୋହୀ ହୋଇ ଉଠିଛନ୍ତି । ଉଭୟ ସ୍ୱାମୀ-ସ୍ତ୍ରୀଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଝଡ଼ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି ଏବଂ ଏହି ଝଡ଼କୁ ଇନ୍ଦନ ଯୋଗାଇଛନ୍ତି ଚୌଧୁରୀଙ୍କ ପରମବନ୍ଧୁ ମିଷ୍ଟର ଦାସ । ଯେଉଁ ଅଶିକ୍ଷିତ ଭାଇ ଶଙ୍କରକୁ ମିଷ୍ଟର ଚୌଧୁରୀ ହତାଦର କରି ଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱନା କରିଥିଲେ ଶେଷରେ ତା’ରି ପାଇଁ ସେମାନଙ୍କର ଭଂଗାସଂସାର ପୁଣି ଥରେ ଯୋଡ଼ି ହୋଇଯାଇଛି । ଶଙ୍କରର ଆତ୍ମହତ୍ୟା ତାକୁ ‘ଭାଇ’ ଆସନରେ ବସାଇଛି । ଶିବ ଚୌଧୁରୀ ଏବଂ ମିସେସ୍ ଚୌଧୁରୀ ବୈମାତୃକ ଭାଇ ଅଶିକ୍ଷିତ ଶଙ୍କରକୁ ତଡ଼ି ଦେଇଥିଲେ ହେଁ ଶଙ୍କର ସେମାନଙ୍କୁ ଭୁଲିଯାଇନି । ସବୁତକ ଯନ୍ତ୍ରଣାକୁ ସେ ହସି ହସି ସହିଯାଇଛି ଗୋଟାଏ ପରିବାରର ମଙ୍ଗଳ ପାଇଁ, ଗୋଟାଏ ଗ୍ରାମର ମଙ୍ଗଳ ପାଇଁ । ସମାଲୋଚକ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ନାରାୟଣ ସାହୁଙ୍କ ଭାଷାରେ - “ x x ସେ ଦୁଃଖକରିନି ହସି ହସି ସବୁ ଅପମାନ ମଥାପୋତି ସହିଯାଇଛି ‘ଶଙ୍କର’ ସେଇ ‘ଭାଇ’ - ଆଦର୍ଶରେ ଅନୁକରଣୀୟ-ମାନବିକତାରେ ଶ୍ରେଷ୍ଠ । ‘ଅନ୍ତର’ ପୁତ୍ର ହୋଇ ମଧ୍ୟ ସେ ଅନ୍ତର କରିପାରିନାହିଁ । ତାର ଭାଇ ଓ ଭାଉଜକୁ; ସ୍ନେହର ପ୍ଲାବନରେ- ମମତାର ବନ୍ୟାରେ ତାଙ୍କର ଅନ୍ତରର ଅପରିଚ୍ଛନ୍ନ ପରିସରକୁ ବିଧୌତ କରି ପ୍ରକାଶ କରିଛି ଏକ ସୁନ୍ଦର ନିର୍ମଳ ସୁଖୀ ପରିବାର” । ୧୬ ।

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଶିକ୍ଷାର ଅନ୍ୟାନ୍ୟପ୍ରକାରର ବିଷମତା ଫଳ ହେଉଛନ୍ତି ମିଷ୍ଟର ଚୌଧୁରୀ, ମିସେସ୍ ଚୌଧୁରୀ ଏବଂ ମିଷ୍ଟର ଦାସ । ଏହି ତିନିଟି ଚରିତ୍ର ଆଧୁନିକ ସଭ୍ୟତାକୁ ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ କରିଛନ୍ତି । ଏମାନଙ୍କର ଇଂରାଜୀ-ଓଡ଼ିଆ ଉଚ୍ଚାରଣ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକୁ ଯୁଗୋପଯୋଗୀ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଲେ ହେଁ, ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଏକ ମୁଣ୍ଡବ୍ୟଥାରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି । ବୃଦ୍ଧା ସାବିତ୍ରୀ ଗ୍ରାମ୍ୟ ପରିବେଶକୁ ଖୁବ୍ ସୁନ୍ଦର ଭାବେ ରୂପ ଦେଇପାରିଛନ୍ତି । ‘ଶଙ୍କର’ ଚରିତ୍ର ତ୍ୟାଗର ଏକ ଜ୍ୱଳନ୍ତ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଏହା ଏକ ଆଦର୍ଶ ସୃଷ୍ଟି । ମଫସଲର ଶାନ୍ତ ଶାନ୍ତଳ ବାତାବରଣକୁ ଯଥାର୍ଥ ଭାବେ ରୂପ ଦେଇପାରିଛନ୍ତି ଫୁଲ, ସନାତନ ଏବଂ ଫୁଲବୋଉ । ସାବିତ୍ରୀ ଏବଂ ଶଙ୍କର- ଏ ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ର ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଆଦର୍ଶର ବାର୍ତ୍ତାବହ ସାଜିଛନ୍ତି ।

ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ସଂଳାପ ବେଶ୍ ନିଚ୍ଛକତାକୁ ବହନ କରିଛି । ଗ୍ରାମ୍ୟ ପରିବେଶର ବର୍ଣ୍ଣନା ଗ୍ରାମ୍ୟ ଭାଷାରେ ଅତୀବ ମନୋରମ ହୋଇଛି । ମଫସଲ ଗାଁର ସାଧାରଣ ଲୋକେ ଯେଉଁ ଭାଷାରେ କଥାବାର୍ତ୍ତା କରିଥାନ୍ତି, ଅବିକଳ ତା’କୁ ନାଟକରେ ନକଲ କରୁଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର । ଏହି ବର୍ଣ୍ଣନା ଭାବଗର୍ଭକ ହୋଇଛି ସାବିତ୍ରୀଙ୍କର ଭାଷାରେ । ମାତ୍ର ସହରର ପରିବେଶର ଚିତ୍ର ପାଶ୍ଚାତ୍ୟାଭିମୁଖୀ ହୋଇଛି । ମିଷ୍ଟର ଚୌଧୁରୀ, ମିସେସ୍ ଚୌଧୁରୀ, ମିଷ୍ଟର ଦାସ, ପେୟାରଙ୍କର ଭାଷା ଏବଂ ବାକ୍ୟବ୍ୟୟରୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଶିକ୍ଷାର ଆତ୍ମଭିମାନର ଚିତ୍ର ସୁସ୍ପଷ୍ଟ । ନାଟ୍ୟକାର କେତେକ ଲୋକ ପ୍ରବଚନକୁ ସାହିତ୍ୟିକ ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଦେଇଛନ୍ତି ଯଥା: ଦଇବ ଦଉଡ଼ି ମଣିଷ ଗାଇ ଯେଣିକି ଓଟାରି ତେଣିକି ଯାଇ, ଦେଖାସୁନ୍ଦର

କଖାରୁ ବଢ଼ି, ଆପଣା ହସ୍ତେ ଜିହ୍ବା ଛେଦି ଅଛି କେ ତାର ପ୍ରତିବାଦୀ, Cut your coat according to your cloth ପ୍ରଭୃତି ।

ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ଗ୍ରାମ୍ୟଜୀବନ ଏବଂ ସହରୀ ଜୀବନର ଏକ ତୁଳନାତ୍ମକ ଚିତ୍ର ପ୍ରଦାନ କରାଯାଇଛି । ଲେଖକ ଗାନ୍ଧିଜୀଙ୍କର Go back to the villages ପ୍ଲୋଗାନ ଦ୍ଵାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇ ତା'ଙ୍କର ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକୁ ପୁନଃ ସେହି ଝାଟିମାଟିର ଗାଉଁଲୀ ପରିବେଶ ଭିତରକୁ ଫେରାଇ ନେଇଛନ୍ତି । ଗାନ୍ଧିଜୀଙ୍କର ସଂଗଠନାତ୍ମକ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମର ପରୋକ୍ଷ ପ୍ରଭାବ ଅଶ୍ଵିନୀଙ୍କ ଉପରେ ପଡ଼ିଛି । ସୁସ୍ଥ ପରିବାର ଗଠନ ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର Birth Control ବା ଜନ୍ମ ନିୟନ୍ତ୍ରଣକୁ ଉତ୍ସାହିତ କରିଛନ୍ତି । ମିଷ୍ଟର ଚୌଧୁରୀ, ପେସ୍କାରଙ୍କୁ ଏ ସଂପର୍କରେ ଦେଇଥିବା ଉପଦେଶଟି ବେଶ୍ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ମନେହୁଏ । ବର୍ତ୍ତମାନ ଯାହା କାର୍ଯ୍ୟରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି ବା ହେଉଛି, ସ୍ଵାଧୀନତା ପୂର୍ବରୁ ମଧ୍ୟ ଅଶ୍ଵିନୀ ମଧ୍ୟ ତାହା ଚିନ୍ତା କରିପାରିଥିଲେ । ଏକ ପ୍ରକାର ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଅନ୍ଧବିଶ୍ଵାସ ଲୋକମାନଙ୍କ ମନରେ ସ୍ଥାନ ନେଇଥିଲା । ଖ୍ରୀଷ୍ଟିଆନ ଧର୍ମର ଲୋକମାନଙ୍କ ପ୍ରତି ହିନ୍ଦୁମାନଙ୍କର ମନୋଭାବ ଅନୁକୂଳ ଧରଣର ନଥିଲା । ସାବିତ୍ରୀ ଏବଂ ଶଙ୍କରଙ୍କର ସଂଳାପରୁ ଏହା ପରିଷ୍କାର ହୋଇଉଠେ । ଆଧୁନିକ ସତ୍ୟତାର ଖୁଆଳି ମନୋବୃତ୍ତିକୁ ନାଟ୍ୟକାର ବ୍ୟଙ୍ଗ କରିଛନ୍ତି । ନବ୍ୟ ଶିକ୍ଷିତ ଗୋଷ୍ଠୀଙ୍କର କୁକୁରପ୍ରୀତିକୁ ଚମକାଇ ଭାବରେ ନାଟ୍ୟକାର ଦେଖାଇ ଦେଇଛନ୍ତି । 'ଟିମ୍'କୁ ନେଇ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିବା ଖଣ୍ଡଯୁଦ୍ଧରୁ ଏହି ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ପ୍ରୀତିର ପରିଚୟ ମିଳେ । ବଡ଼ସାହେବ ହୋଇଗଲା ପରେ ମିଷ୍ଟର ଚୌଧୁରୀ ମା' ଏବଂ ଭାଇ ସହିତ ଯେଉଁ ଭାବେ ଇଂରାଜୀ ଭାଷାରେ କଥାବାର୍ତ୍ତା ଆରମ୍ଭ କରିଛନ୍ତି, ତାହା ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସତ୍ୟତାର କୁପରିଣାମ ବୋଲି ନାଟ୍ୟକାର ଦର୍ଶାଇଛନ୍ତି ।

ନାଟକଟି ମାତ୍ର ପାଞ୍ଚ ଗୋଟି ଦୃଶ୍ୟକୁ ନେଇ ଗଠି କରିଛି । ବର୍ଷନାର ଆଧିକ୍ୟ ନାଟକର ଆଙ୍ଗିକ ସୌଷ୍ଟବକୁ କ୍ଷୁଣ୍ଣକରିଛି । ସମଗ୍ର ନାଟକରେ ପାଞ୍ଚଟି ସଂଗୀତ ସଂଯୋଜିତ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ସେଗୁଡ଼ିକର କୌଣସି ସଂପର୍କ ନଥିଲା ପରି ମନେହୁଏ । ମଞ୍ଚ ପରିକଳ୍ପନା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ କଷ୍ଟସାଧ୍ୟ । ତାଳଦାଘିର ନିଚ୍ଛକ ପରିକଳ୍ପନା ସାଙ୍ଗକୁ ସହରରେ ମହାନଦୀ ବନ୍ଧ ଉପରେ ଗଢ଼ିଉଠିଥିବା ସାହେବଙ୍କ ବଂଗଳା ଏବଂ ତତ୍ସନ୍ନିହିତ ବବର୍ଚ୍ଚିଖାନା, ଚାକରନିବାସ, ମୋଟରସେଡ୍ ଇତ୍ୟାଦିକୁ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଜୀବନ୍ତ ଭାବରେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବା ଅର୍ଥସାପେକ୍ଷ ଏବଂ କଷ୍ଟସାଧ୍ୟ ମଧ୍ୟ । ତାଳଦାଘିକୁ ଅନୁର ଆତ୍ମହତ୍ୟା ପାଇଁ ଡେଇଁବା, ଜମିଦାରଙ୍କ ଝରକା ଦେଇ ତାଳଦାଘିର କିୟଦଂଶ ଏବଂ ସ୍କୁଲଘରଟି ଦେଖାଯିବା ଇତ୍ୟାଦି ମଞ୍ଚ ପରିକଳ୍ପନା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅବାସ୍ତବ ମନେହୁଏ ।

ସୁଦୂର ମଫସଲ ଏବଂ ସହରର ଜୀବନଯାତ୍ରା ଉପରେ ଚିତ୍ରିତ ନାଟକ 'ଭାଇ' ଅଶ୍ଵିନୀଙ୍କୁ ଜଣେ ବିକାଶୀରେ ପରିଣତ କରିଛି । ଭାଷା, ଭାବ ଏବଂ ପରିବେଶର ସ୍ଵାଭାବିକତା ଆନନ୍ଦନରେ ଗ୍ରାମ୍ୟଜୀବନ ଯେମିତି ଉର୍ଜ୍ଜ୍ଵଳ ହୋଇ ଉଠିଛି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଲେଖନୀ ମୁନରେ, ଅବସାଦଗ୍ରସ୍ତ ସହରୀ ସତ୍ୟତା ମଧ୍ୟ ବାସ୍ତବ ନିଚ୍ଛକତାକୁ ବହନ

କରିଛି । ତୃ ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସଙ୍କ ମତରେ - “ନଗର ଚରିତ୍ରର ସ୍ବାଭାବିକ ରୂପଟି ଫୁଟାଇବାରେ ଅଶ୍ବିନୀ କୁମାର ଅନ୍ତତଃ ତା’ଙ୍କର ସମସାମୟିକ ନାଟ୍ୟକାର କାଳୀଚରଣଙ୍କଠାରୁ ଅଧିକ ସଙ୍ଗତ ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ” । ୧୪୫ ।

‘ଭାଇ’ ନାଟକ ଆଧୁନିକ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଭୌତିକ ସଭ୍ୟତାର ଅନ୍ଧାନୁସରଣ ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରିଛି । ବ୍ୟଙ୍ଗ ଏବଂ ବିଦ୍ରୁପାତ୍ମକ ଶୈଳୀରେ ନାଟ୍ୟକାର ପାଶ୍ଚାତ୍ୟାଭିମୁଖୀ ଗୋଷ୍ଠୀକୁ ସମାଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । ସମାଜକୁ ସଂସ୍କୃତ କରିବାର ଅଭିପ୍ରାୟ ନେଇ ଅଶ୍ବିନୀ ‘ଭାଇ’ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ଉକ୍ତ ନାଟକର ଅନ୍ତଃସ୍ବର ଉପରେ ଦୃଷ୍ଟିପାତ କରି ଆଧ୍ୟାପକ ସର୍ବେଶ୍ବର ଦାସ କହନ୍ତି - “ନାଟ୍ୟକାର ଏଥିରେ ପ୍ରତିପାଦନ କରିବାକୁ ଚାହିଁଛନ୍ତି ଯେ ପ୍ରଗତି ବାଞ୍ଛନୀୟ । ହେଲେ ଫଳପ୍ରସ୍ତ ହେଲେ ତାହା ଏ ଦେଶର ସଭ୍ୟତା ଓ ସଂସ୍କୃତିର ସୁଦୃଢ଼ ଭିତ୍ତିଭୂମି ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେବା ବିଧେୟ । ତାହା ନୋହିଲେ ଦିଅଁ ଗଢ଼ ଗଢ଼ ମାଙ୍କଡ଼ ଗଢିବା ହିଁ ସାରହେବ” । ୧୬୬ ।

ବାସ୍ତବରେ ‘ଭାଇ’ ଅଶ୍ବିନୀକୁମାରଙ୍କର ନାଟ୍ୟ ପ୍ରତିଭାର ଏକ ସଫଳ ରୂପାୟନ । ସାମାଜିକ ନାଟକ ଭାବରେ ତା’ର ସ୍ଥାନ ସ୍ବାକୃତ ।

ଚଷାଝିଅ

(୧୯୪୬)

ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କର ସମସ୍ତ ସାମାଜିକ ନାଟକମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ସବୁଠୁଁ ଅଧିକ ଜନପ୍ରିୟ ନାଟକ ‘ଚଷାଝିଅ’ ଅନୁପୂର୍ଣ୍ଣା ‘ଏ’ ଗ୍ରୁପ୍ ଦ୍ବାରା ଦୀର୍ଘଦିନ ଧରି ସଫଳ ଭାବେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା । ‘ଚଷାଝିଅ’ର ଆତ୍ମିକ ସନ୍ଦେଶ ହିଁ ତାକୁ ବେଶ୍ ଲୋକପ୍ରିୟ କରାଇଥିଲା । ଦ୍ବିତୀୟ ବିଶ୍ବଯୁଦ୍ଧ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳର ଅଶାନ୍ତ ବାତାବରଣକୁ ନେଇ ନାଟକଟି ରଚିତ । ଗାଁ ଗହଳିର ବାସ୍ତବ ଚିତ୍ର ହିଁ ଉକ୍ତ ନାଟକର ମୁଖ୍ୟ ବିଭବ । ଭାତୁବିବାଦ, ଗ୍ରାମ୍ୟ ଟାଉଟର ମାନଙ୍କର ଦୁର୍ନୀତିଖୋର ମନୋବୃତ୍ତି ଆଦି ନାଟକରେ ଜୀବନ୍ତ ଭାବରେ ରୂପ ନେଇଛି ।

ହାତ ଆଉ ଭାତ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରି ଭାମା ପଧାନର ପରିବାରଟି ବେଶାଦିନ ଆଗେଇ ପାରିନି । ରାମ, ଶାମା ଚାକିରୀକୁ ଯାଇଛନ୍ତି, ହେଲେ ମାଟି ସହିତ ମାଟି ହୋଇ ଜମିରୁ ସୁନା ଫଳାଇଛି ଦାମା ଓରଫ୍ ହୁଣ୍ଡା । ତିନିଭାଇଙ୍କର ତିନଟି ସ୍ତ୍ରୀ ଘରକୁ ଆସିବା ପରେ ପରେ ପାରିବାରିକ କଳହ ମୁଣ୍ଡଟେକିଛି । ଦୁଃଖରେ ଭାମା ପଧାନ ଆଖି ବୁଜିଛି । ପାରିବାରିକ କଳହକୁ ଇନ୍ଦନ ଯୋଗାଇଛନ୍ତି ଗାଁର ଟାଉଟର ବିଦ୍ୟାଧର ଏବଂ ପ୍ରେସିଡେଣ୍ଟବାବୁ । ବିବାଦୀୟ ବୃତ୍ତ ଭିତରକୁ ଆପେ ଆପେ ଆସିଯାଇଛନ୍ତି ତିନିଭାଇଙ୍କର ସ୍ତ୍ରୀ-ରାମା, ଶାମା, ତମ୍ପୀ । ବିଦ୍ୟାଙ୍କର ଚକ୍ରାନ୍ତରେ ରାମା, ଶାମା, ଦାମା ଭିନେ ହୋଇଛନ୍ତି । ଦାମାର ବିବାହକୁ ଖର୍ଚ୍ଚ ହୋଇଥିବା ଅର୍ଥ ଦେଇ ନ ପାରି ଦାମା ଘରୁ ବିତାଡ଼ିତ ହୋଇଛି । ଗାନ୍ଧୀବାଦୀ ଡାକବାବୁର ଆଦର୍ଶରେ

ଦାମା ପରିଚାଳିତ ହୋଇ ପାଠପଢ଼ିଛି ଏବଂ ପରିଶେଷରେ ତିନିଭାଇଙ୍କର ଭଙ୍ଗା ସଂସାରକୁ ପୁଣି ଥରେ ଯୋଡ଼ି ହୋଇ ଯାଇଛି କେବଳ ଦାମା ପାଇଁ ।

ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ଉପରେ କାଳିନ୍ଦୀ ଚରଣ ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କର ‘ମାଟିରମଣିଷ’ର ପ୍ରଭାବ ସ୍ବାକୃତ । ମାଟିର ମଣିଷରେ ହରିମିଶ୍ରର ଚକ୍ରାନ୍ତରେ ଛକଡ଼ି ଏବଂ ବରଜୁର ପରିବାର ଉଚ୍ଛନ୍ନ ହେଲାଭଳି ‘ବୃଷାଝିଅ’ରେ ବିଦ୍ୟାଧରର ଚକ୍ରାନ୍ତରେ ରାମା ଶାମା ଦାମାଙ୍କ ଶାନ୍ତ ପରିବାରଟି ଭୁସ୍ତୁଡ଼ି ପଡ଼ିଛି । ‘ମାଟିର ମଣିଷ’ରେ ନେତ୍ରମଣି ଯୋଗୁଁ ବିବାଦର ସୁତ୍ରପାତ ହେଲାପରି ଏଥରେ ଶାମା ଯୋଗୁଁ ପାରିବାରିକ ଘୂର୍ଷ୍ଣ ମୁଣ୍ଡଟେକିଛି । ନିୟତିର ନିର୍ଦ୍ଦେଶକୁ ଦାମା ମାନି ନେଇଛି ଠିକ୍ ବରଜୁ ଭଳି । ତୁଳନାତ୍ମକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦେଖିଲେ ‘ମାଟିର ମଣିଷ’ । ୧୨୭ । ଏବଂ ‘ବୃଷାଝିଅ’ର ବିଷୟବସ୍ତୁ ଗୋଟିଏ ଭିତ୍ତି ପ୍ରସ୍ତର ଉପରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଛି । ୧୯୪୫ ରେ ରଚିତ ହୋଇଛି ‘ବୃଷାଝିଅ’ର ସମ୍ପାଦନା ନାଟକ ‘ଜନ୍ମମାଟି’ । ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କର ‘ଜନ୍ମମାଟି’ ମଧ୍ୟ ମାଟିର ମଣିଷକୁ ଅନୁକରଣ କରିଛି । ‘ଜନ୍ମମାଟି’, ‘ମାଟିରମଣିଷ’ ଏବଂ ‘ବୃଷାଝିଅ’ ତିନଟିଯାକ ପୁସ୍ତକର ବିଷୟବସ୍ତୁ ଏକ ଏବଂ ସ୍ବର ମଧ୍ୟ ଏକ । ଭିନ୍ନତା କେବଳ ପରିବେଷଣ ଶୈଳୀରେ । ଅଧ୍ୟାପକ ବାରିକଙ୍କ ମତରେ - “ଜନ୍ମମାଟି ନାଟକରେ ମନୋରଞ୍ଜନ ବାବୁ ଠିକ୍ ସେଇକଥା ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି । ତଥାପି କେବଳ ଉପନ୍ୟାସ ଓ ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ” । ୧୨୮ । ତେଣୁ ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କ ‘ବୃଷାଝିଅ’ରେ କାହାଣୀରେ କିଛି ନୂତନତ୍ବ ନାହିଁ । ସ୍ବାଧୀନତା ଆନ୍ଦୋଳନ ପରିପ୍ରେକ୍ଷାରେ ଏ ଧରଣର କାହାଣୀ ବହୁଳ ଭାବରେ ଚର୍ଚ୍ଚିତ ।

‘ବୃଷାଝିଅ’ର ଭାମାପଧାନ ଏକ ମାନବିକ ଚରିତ୍ର । ‘ମାଟିରମଣିଷ’ର ପଧାନବୁଢ଼ା ଭଳି ସେ କେବଳ ମାଟିକୁ ହିଁ ଚିହ୍ନିଛି । ତେଣୁ ସଦାସର୍ବଦା ସେହି ମାଟିର ଯନ୍ନେବାକୁ ସେ ଜୀବନସାରା ହୁଣ୍ଡାକୁ ଉପଦେଶ ଦେଇଆସିଛି । Pearls Buck କର ‘Good Earth’ ରେ Wang ଯେଭଳି ମାଟିକୁ ଜୀବନର ସର୍ବସ୍ବ ବୋଲି ଧରିନେଇଛି । ଭାମା ପଧାନ ଠିକ୍ ସେହିଭଳି ମାଟିର ମମତାକୁ ତ୍ୟାଗ କରି ପାରିନି । ନିଜର ଅସୁସ୍ଥତା ସତ୍ତ୍ବେ ମଧ୍ୟ ସେ ଜମିବାଡ଼ିର ଯନ୍ନେବାକୁ ବାରମ୍ବାର ହୁଣ୍ଡାକୁ ଚେତେଇ ଦେଇଛି । ‘ହୁଣ୍ଡା’ ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କର ଏକ ଅତ୍ୟୁତ ସୃଷ୍ଟି । ଗରିବିକ ସରଳତାରେ ହୁଣ୍ଡା ଯେମିତି ଉର୍ଜ୍ଜ୍ବଳ, ନିଜର ଆଦର୍ଶର ସଂସ୍ଥାପନରେ ମଧ୍ୟ ସେହିଭଳି ସେ ଅଟଳ, ଅଟଳ । ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କର ସମସ୍ତ ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ‘ହୁଣ୍ଡା’ ଚରିତ୍ର ଏକ କ୍ରାନ୍ତିକାରୀ ସୃଷ୍ଟି । ବିଦ୍ୟାଧର ଚରଣ ଏବଂ ପ୍ରେସିଡେଣ୍ଟବାବୁଙ୍କ ଚରିତ୍ର ଗ୍ରାମ୍ୟ ରାଜନୀତିର ଦୃଷ୍ଟିତ ଚିତ୍ରକୁ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରୁଛି । ଡାକବାବୁଙ୍କର ସାମ୍ୟମୈତ୍ରୀ-ସମାଜ ଗଠନର ସ୍ବପ୍ନ ସାର୍ଥକ ହୋଇଛି, ହୁଣ୍ଡାକୁ ମଣିଷ କିଛି ଠିଆ କରାଇବାରେ । ରାମା-ଶାମା-ଦାମା ଅନୁସାରେ ତିନି ସ୍ତ୍ରୀଙ୍କର ନାମକରଣ ‘ରାମା-ଶାମା-ତମ୍ପା’ ଆଦୌ ଠିକ୍ ହୋଇନାହିଁ । ତମ୍ପା ଚରିତ୍ରଟି ନାଟକରେ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବିକଶିତ ଏବଂ ହୁଣ୍ଡା ବା ଜାମାକୁ ମଣିଷ କରି ଗଢ଼ିବାରେ ଏ ଚରିତ୍ରର ଅବଦାନ ଅତୁଳନୀୟ ।

ଶାମା ଚରିତ୍ର ନ ଥିଲେ ନାଟକୀୟ ଦୃଶ୍ୟର ପରିକଳ୍ପନା ଅସମ୍ଭବ ହୋଇପଡ଼ିଥାନ୍ତା । ‘ଯାତ୍ରାବାଲା’ ଚରିତ୍ରଟି କେବଳ ଶୁଷ୍କ ହାସ୍ୟରସ ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ଅଭିପ୍ରେତ । ଏହି ଚରିତ୍ର ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରି ଜନୈକ ସମାଲୋଚକ କହନ୍ତି- “ଗ୍ରାମ୍ୟ ପରିବେଶରେ ଗୋଟିଏ ଯାତ୍ରାବାଲା ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟିକରି ଯେଉଁ ବିମଳ ହାସ୍ୟରସର ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି, ତାହା ଦର୍ଶନମାନଙ୍କ ମନରେ ଦାଗକାଟିଲା ଭଳି ହୋଇପାରିଛି” । ୧୬୯ । ଅର୍ଥାତ୍ ଗ୍ରାମ୍ୟ ପରିବେଶ ଭିତରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ର ନିଜ୍ଜଳ ଏବଂ ଜୀବନ୍ତ ହୋଇପାରିଛି ।

ତିନିଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକଟିରେ ସର୍ବମୋଟ ଆଠଟି ସଙ୍ଗୀତ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ନାଟକର ଅଙ୍କ ଗୁଡ଼ିକର ନାମକରଣ ଅଙ୍କୁର, ପଲ୍ଲବ, କୁସୁମ ଆଦି ହୋଇଛି । ନାଟକର ଭାଷା ଶୈଳୀ ବେଶ୍ ମାର୍ଜିତ ଏବଂ ମନୋମୁଗ୍ଧକର । ସଂଳାପର ସ୍ୱାଭାବିକତା ପ୍ରାୟ ପ୍ରତ୍ୟେକ ସ୍ଥାନରେ ସୁରକ୍ଷିତ । ପାତ୍ରୋତ୍ତୁଖୀ ସଂଳାପ ରଚନାରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଅସାମାନ୍ୟ କୃତିତ୍ୱ କେବଳ ଏଇ ନାଟକରୁ ବାରିହୁଏ । ପଲ୍ଲବୁକୁର କୋମଳ, ସରଳ ଭାଷା ନାଟକର ପ୍ରତିଟି ପୃଷ୍ଠାରେ ଏକ ପ୍ରକାର ନାୟନିକତା ସୃଷ୍ଟିକରିଛି ।

ଅନ୍ୟନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ପରି ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ ଗାନ୍ଧୀବାଦୀ ଆଦର୍ଶର ପ୍ରତିଧ୍ୱନି ରହିଛି । ମହାତ୍ମାଙ୍କର ସଂରଚନାତ୍ମକ ଦିଗଟି ଡାକବାବୁ ଚରିତ୍ର ଦ୍ୱାରା ସାଧୁତ ହୋଇଛି । ଗ୍ରାମ୍ୟଶିଳ୍ପକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଅଗ୍ରାଧିକାର ଦେଇଛନ୍ତି । ଡାକବାବୁଙ୍କର ପ୍ରେରଣା ଏବଂ ଆଦର୍ଶ ହୁଣ୍ଡାକୁ ଦାମ ପଧାନରେ ପରିଣତ କରିଛି । ନିରକ୍ଷରତା ଦୂରୀକରଣ ଦିଗରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଡାକବାବୁ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଛନ୍ତି । ଗାନ୍ଧିଜୀଙ୍କ ଆଦର୍ଶରେ ଅନୁପ୍ରାଣିତ ହୋଇ ଡାକବାବୁଙ୍କର ଉପଦେଶରେ ହୁଣ୍ଡା ପାଠ ପଢ଼ିଛି ଏବଂ ନିଜର ଦାଦା ବିଷୟରେ ସଚେତନ ହୋଇଛି । ପାରିବାରିକ କନ୍ଦଳ ଉଭେଇ ଯାଇ ପୁଣିଥରେ ହୁଣ୍ଡା ସେମାନଙ୍କର ଭଂଗା ସଂସାରକୁ ଯୋଡ଼ିପାରିଛି । ଗାନ୍ଧୀଙ୍କ ପରିକଳ୍ପନା, ଡାକବାବୁଙ୍କ ସ୍ୱପ୍ନ, ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଅଭିଳାଷ ସାର୍ଥକ ହୋଇଛି । ଗ୍ରାମ୍ୟ ଜୀବନର କୁସଂସ୍କାରପୂର୍ଣ୍ଣ ଦିଗଟିକୁ ନାଟ୍ୟକାର ନିଜ୍ଜଳ ଭାବରେ ରୂପାୟିତ କରିଛନ୍ତି । ଧୂର୍ତ୍ତ, ଟାଉଟରମାନଙ୍କ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାକୁ ଅଶ୍ୱିନୀ ଧ୍ୱଜ୍ଵର କରିଛନ୍ତି । ଗ୍ରାମର ଅନ୍ଧବିଶ୍ୱାସ ତଥା ପୂଜାପାର୍ବଣ ଇତ୍ୟାଦି ଅବିକଳ ଭାବରେ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । କିଛି ରୋଗବ୍ୟାଧି ଦେଖାଗଲେ ସାଧାରଣତଃ ଗ୍ରାମବାସୀମାନେ ଠାକୁରାଣୀଙ୍କୁ ପଣା, କାଳିଆବୋଦା ଆଦି ନୈବେଦ୍ୟ ଦେଇ ମାର୍ଜନା କରିଥା’ନ୍ତି । ଏହି ପରିବେଶକୁ ହିଁ ନାଟ୍ୟକାର ଏଥିରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ଭଣଭଣ ମୁଷାମାଟି ସଣସଣ, ଦଇବଦଉଡ଼ି ମଣିଷଗାଈ-ଯେଣିକି ଓଟାରେ ତେଣିକି ଯାଇ, ଖୋଳପର୍ବତ ମାରମୁଷା, ବାୟା ଚଢ଼େଇର କି ଯାଏ ବାଆ କଲେ ବସା ଦୋହଲୁଥାଏ, ବାଘ ଘରେ ମିରିଗନାଟ, ମଦଘଡ଼ା କାମ ସଇଲେ ଗଡ଼ଗଡ଼ା, ହଜିଲା ବଳଦ ଖୋଜିଲାଠେଇଁ, ମତେ ଯେତେ ମାଠିକୁ ମାଠ ମୁଁ ସେଇ ଦରପୋଡ଼ା କାଠ, ମହିଷ ଶିଙ୍ଗ ଫଟା-ଯୁଝିଲା ବେଳକୁ ଗୋଟା ଆଦି ଲୋକ ପ୍ରବଚନ ଭିତରେ ଗ୍ରାମ୍ୟ ଜୀବନର ଭାଷା, ଭାବ, ସର୍ବୋପରି ପରିବେଶର ସ୍ପଷ୍ଟତା ରୂପନେଇଛି ।

‘ଚଷାଝିଅ’ରେ ‘ଚମ୍ପୀ’ର ତ୍ୟାଗ, ସେବା ଆଦର୍ଶ ଏବଂ ଚଷାକୁଳର ମଉଡ଼ମଣି

‘ହୁଷ୍ଟା’ର କ୍ରମିକ ଉତ୍ତରଣ ନାଟକଟିକୁ ଏକ ଅଭୁଳା ସ୍ମୃତିରେ ପରିଣତ କରିଛି । ଭିନ୍ନଭାବରେ କହିଲେ, ‘ଚଷ୍ଟାଝିଅ’ ହେଉଛି ଉତ୍କଳର ସାମାଜିକ ଜୀବନର ଏକ ଜୀବନ୍ତ କାବ୍ୟ ।

ଅଭିନୟ

(୧୯୫୩)

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ସାମାଜିକ ନାଟ୍ୟଦିଗନ୍ତର ସର୍ବଶ୍ରେଷ୍ଠ ଉପହାର ‘ଅଭିନୟ’ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ସ୍ୱାକାରୋକ୍ତି ଅନୁଯାୟୀ ଏହା ବହୁ ପୂର୍ବରୁ ରଚିତ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ୧୯୫୩ ଏପ୍ରିଲ ୨୦ ତାରିଖରେ ଏହା ‘ହେଡ଼କ୍ୱାର୍ଟର୍ସ ପୋଲିସ ରିକ୍ରେସନ କ୍ଲବ’ ଦ୍ୱାରା ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା । ଅବଶ୍ୟ ଏହାର ବଂଗଳା ରୂପ ‘ଅଭିନୟବନ୍ଦ’ ଶିରୋନାମାରେ ପୂର୍ବରୁ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା ।

ବାସ୍ତବରେ ‘ଅଭିନୟ’ ଥିଲା ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟ୍ୟ ପ୍ରତିଭାର ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ବିକାଶ ଏବଂ ପ୍ରକାଶ । ଓଡ଼ିଶାରେ ନବନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ ଆରମ୍ଭ ହେବା ପୂର୍ବରୁ ଅଶ୍ୱିନୀ ହିଁ ପ୍ରଥମେ ଏହି ଶୁଭ ଶଙ୍ଖ ଧ୍ୱନି ବାଦନ କରିଥିଲେ । ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନା ଉଭୟ ଦିଗରୁ ଅଭିନୟ ଥିଲା ସର୍ବପ୍ରଥମ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ପରୀକ୍ଷାବାଦୀ ନାଟକ (ଯଦି ଏହାର ରଚନା କାଳ ୧୯୫୦ ବା ‘ଆଗାମୀ’ ପୂର୍ବରୁ ବୋଲି ଧରାଯାଏ) । ଆଧୁନିକ ଢ଼ଙ୍ଗର ଆଜିକ ତଥା ଆତ୍ମିକ ବିନ୍ୟାସ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ‘ଅଭିନୟ’ ଆଶାତୀତ ସଫଳତା ଲାଭ କରିଥିଲା । ଅଶ୍ୱିନୀ ଯଥାସମ୍ଭବ, ଦର୍ଶକ ଏବଂ ଅଭିନେତା ମଧ୍ୟରୁ ବ୍ୟବଧାନ ଦୂର କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥିଲେ । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ମଧ୍ୟରୁ ବା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଭିତରୁ ନାଟକର ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା । ଏ ଧରଣର ଅଭିନୟ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଇତିହାସରେ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ନୂତନ ଥିଲା ।

ନାଟକର ପ୍ରସ୍ତାବନା ଅଂଶଟି ମଧ୍ୟ ଆଧୁନିକ ରୁଚିସମ୍ମତ ଅଭିନେତା ଓରଫ୍ ଚଟପଟି ସାହେବ ନିଜ ଜୀବନର ଇତିବୃତ୍ତି ଶୁଣାଇବା ଭିତରେ ନାଟକୀୟ ଭାବରେ ନାଟକର ଆରମ୍ଭ ହୋଇଯାଇଥାଏ । ମାତ୍ର ଦର୍ଶକ ଏହା ସହଜରେ ଧରିପାରେନା । ଆରମ୍ଭରୁ ଉତ୍କଣ୍ଠାର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ଅତି ଆକର୍ଷକ ଭାବରେ ଯେଉଁ ନାଟକୀୟ climax କୁ ନାଟକର ପ୍ରଥମ ପର୍ବରେ ଖଞ୍ଜି ଦିଆଯାଇଛି, ତାହା ଦର୍ଶକ ମନରେ ଗଭୀର ରେଖାପାତ କରିବାକୁ ସକ୍ଷମ ହୋଇଥାଏ । ଆତ୍ମିକ ଭାବ ସଂପଦ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମଧ୍ୟ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ପ୍ରଶଂସାଯୋଗ୍ୟ । ନାଟକରେ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଉପରେ ନାଟ୍ୟକାର ଆଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ‘ଅଭିନୟ’, ଆଧୁନିକ ପରୀକ୍ଷାବାଦୀ ନାଟକର ବିଜୟ ଉତ୍ସବରେ ଏକ ଶୁଭ ଆଶୀର୍ବାଦ । ୧୯୫୦ରେ ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ ‘ଆଗାମୀ’ ରଚନା କରି ଏକ ନବ-ଦିଗନ୍ତର ଉନ୍ମୋଚନ କରିଛନ୍ତି । ‘ଆଗାମୀ’ର ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଏବଂ ‘ଅଭିନୟ’ର ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ପ୍ରାୟ ସମାନ ଧରଣର । ୧୯୫୦ରୁ ୧୯୫୩

ଭିତରେ ଅନ୍ୟ କୌଣସି ନାଟ୍ୟକାର ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱକୁ ଆଧାର କରି ଆଧୁନିକ ଶୈଳୀରେ ନାଟକ ରଚନା କରିନାହାନ୍ତି । ତେଣୁ ଏ ଦିଗରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ପଦପାଠ ନିଶ୍ଚିତ ପ୍ରଶଂସାଯୋଗ୍ୟ । ଅଧ୍ୟାପକ ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାସଙ୍କ ମତରେ- “୧୯୬୪ ରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ନବନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ସୂତ୍ରପାତ ହେବାପୂର୍ବରୁ ବାସ୍ତବବାଦର ଶୁଭ ଶଙ୍ଖଧ୍ୱନି କରିଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ତାଙ୍କର ‘ଅଭିନୟ’ ନାଟକରେ । ଏହାର ଆଜିକା ହୁଏତ ପ୍ରାଚୀନ କିନ୍ତୁ ଏହାର ଆତ୍ମିକ ସତ୍ତା ଓ ଏଥିରେ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ସତ୍ୟ ଯେ ଏକ ନବୀନ ଯୁଗର ବାର୍ତ୍ତାବହ ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ତେଣୁ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କୁ ଓଡ଼ିଆ ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକର ଆଦ୍ୟ ଉଦ୍‌ଗାତା ରୂପେ ଅଭିହିତ କରିବା ଅସଂଗତ ହେବ ନାହିଁ” । ୧୭୦ ।

ତିନିଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ନାଟକଟିରେ ମଣିଷ ମନର ତିନିଟିଯାକ ସ୍ତର ଅର୍ଥାତ୍ ଅଚେତନ, ଅବଚେତନ ଏବଂ ସଚେତନ ଅବସ୍ଥାର ଭାବାବେଗ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ପ୍ରଦାନ କରାଯାଇଛି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ମତରେ - “ଅଚେତନ ମନରେ ଯାହା ଘଟିଥାଏ, ତାର ଅସ୍ତିତ୍ୱ ସଚେତନ ମନରେ ଅନୁଭୂତ ନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ, ଅବଚେତନ ମନରେ ଅବଲୁପ୍ତ ରହିଥାଏ । ପରିସ୍ଥିତି ବା ପରିବେଶର ସଂଘାତରେ ଉକ୍ତ ଘଟଣା ସଂକ୍ରାନ୍ତ ସଚେତନ ଓ ଅବଚେତନ ମନ ମଧ୍ୟରେ ଉପସ୍ଥିତି ହୁଏ ଗୋଟିଏ ସଂଘର୍ଷ । ତା’ରି ଫଳରେ ଯେଉଁ ଆଲୋଚନ ଜାତହୁଏ, ତାହା ଜୀବନକୁ କରେ ହୁଏତ ତିମିରାଇନ୍, ଧ୍ୱଂସ କିମ୍ବା ନୂତନ ଆଲୋକର ସନ୍ଧାନ ଦିଏ” । ୧୭୧ । ଏହି ତତ୍ତ୍ୱର ଆଭାସ ଚିତ୍ର ନାଟକରେ ରୂପ ନେଇଛି । ‘ଅଭିନୟ’ରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ମଣିଷ ମନର ବିଭିନ୍ନ ଭାବାବେଗକୁ ରୂପଦେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ପ୍ରଚଳିତ ବିବାହ ପଦ୍ଧତିର ଅନ୍ତଃସାରଶୂନ୍ୟତାକୁ ମଧ୍ୟ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରିଛନ୍ତି । ‘ଭାଇ’ ନାଟକରେ ଯେଉଁ ପ୍ରଶ୍ନ (Is marriage a burden ?) ସେ ଉଠାଇଥିଲେ, ତାର ଉତ୍ତର ପାଇଛନ୍ତି ‘ଅଭିନୟ’ ନାଟକର ଜମାନବନ୍ଦୀ (Marriage is a legalised protection) ରେ । ଅବଶ୍ୟ ଏ ଚିନ୍ତାଧାରା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ନିଜସ୍ୱନ୍ନୁହେଁ । ସେ ନାଟ୍ୟକାର ବର୍ଷାଡ଼ଶ’ଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଛନ୍ତି । ଅଶ୍ୱିନୀ ବର୍ଷାଡ଼ଶ’ଙ୍କର ଆଦର୍ଶକୁ ଅନୁସରଣ କରିଛନ୍ତି । ଶ’ ଯେପରି ଭାବରେ ତା’ଙ୍କର Getting married ରେ ଆଧୁନିକ ସମାଜ ଜୀବନର ବା ପାରିବାରିକ ଜୀବନର ବିକଳ ସ୍ଥିତିକୁ ଚିତ୍ରିତ କରିଛନ୍ତି, ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ମଧ୍ୟ ତାହା ହିଁ କରିଛନ୍ତି । Mrs. Warren’s profession ରେ ଶ’ ଯେଉଁ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଥିଲେ ତାର ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ବିକାଶ ଘଟିଥିଲା Getting married ରେ । ଶେଷୋକ୍ତ ନାଟକ ଉପରେ ପ୍ରବନ୍ଧ ମନ୍ତବ୍ୟଟି ମଧ୍ୟ ନିର୍ବିଘ୍ନରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକ ପାଇଁ ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇପାରେ । ୧୭୨ । ‘ଭାଇ’ର ପୂର୍ଣ୍ଣତା ହିଁ ଘଟିଥିଲା ‘ଅଭିନୟ’ରେ । ‘ଅଭିନୟ’ ଅଧିକାଂଶ ସ୍ଥାନରେ ଶ’ଙ୍କ ସରମନ୍ ଗୁଡ଼ିକୁ ସିଧାସଳଖ ପ୍ରୟୋଗ କରିଛି । ଶ’ଙ୍କର ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଉପରେ ବେଶ୍ ପ୍ରଭାବ ପକାଇଛି ।

‘ଅଭିନୟ’ର ପରିବେଷଣ ଶୈଳୀ ଚମତ୍କାର । ଏଥିରେ କେବଳ କାହାଣୀର ଚମତ୍କାରିତା ନାହିଁ, ଅଛି ସଂଳାପର ସଂହତ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ । ଉକ୍ତ ନାଟକର ଭାଷା ଶୈଳୀ

ଏବଂ ସଂଳାପ ବେଶ୍ ଉଚ୍ଚକୋଟୀର ଏବଂ ଚିତ୍ତ ଆକର୍ଷଣ କାରୀ । ନାଟକର ଭାଷାରେ ରହିଛି ବୈଜ୍ଞାନିକର ଅନୁସଂଧାନୀ ପ୍ରବୃତ୍ତି । ଉକ୍ତ ନାଟକର ସଂଳାପ ଯଥା ସମ୍ଭବ କ୍ଷୁଦ୍ର, ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଏବଂ ସୂଚନାଧର୍ମୀ ହୋଇପାରିଛି । ଏ ନାଟକର ପରିପ୍ରକାଶ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟକିଛି ନୁହେଁ ।

ନାଟକରେ ସମୁଦାୟ ପାଞ୍ଚଗୋଟି ଗୀତ ସଂଯୋଜିତ । କେତୋଟି ଗୀତର ଅବାଚର ପ୍ରୟୋଗ ମଧ୍ୟ ନାଟକରେ ହୋଇଛି । ବୋଧହୁଏ ନାଟ୍ୟକାର ଲୋକନାଟକର ଆବେଦନକୁ ଭୁଲିପାରି ନାହାଁନ୍ତି । ଅଶ୍ୱିନୀ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ସଂଗୀତକୁ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଦୃଶ୍ୟରେ ସୀମିତ କରିଦେବା ଦ୍ୱାରା ସଂଗୀତ ଦର୍ଶକ ମନରେ କେବଳ ଯାନ୍ତ୍ରିକ ପ୍ରଭାବ ପକାଇବା ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କୌଣସି ପ୍ରକାର ଚିତ୍ରଆହ୍ୱାନକାରୀ ପ୍ରଭାବ ପକାଇପାରିନି । ନାଟକର ଶେଷରେ ଦର୍ଶକ ପରିଶିତିକୁ ଅପେକ୍ଷା କରିଥିଲାବେଳେ ନାଟ୍ୟକାର ଅଯଥା flash back ଅଂଶଟିକୁ ଭର୍ତ୍ତିକରି ଏକ ପ୍ରକାର ବିରକ୍ତିକର ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି ।

ନାଟକର ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ ସ୍ୱାଭାବିକ ହୋଇଛି । ପ୍ରଥମରୁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାଟକରେ ଦୃଢ଼ ଏବଂ ଉଜ୍ଜ୍ୱାଳ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଛି । ‘ମି.ଦାସ ନିଜର ବିବାହିତା ସ୍ତ୍ରୀକୁ ଉପେକ୍ଷା କରି ଛନ୍ଦା ପ୍ରତି ଆକର୍ଷିତ ହେବା ଏବଂ ପରେ ନିଜର ଭୁଲ୍ ଅବଗତ ହୋଇ ପୁନର୍ବାର ସଂସାରକୁ ସୁଧାରିବାକୁ ବସିଲାବେଳେ ସ୍ତ୍ରୀ ମନାଷାକୁ ହରାଇବା’ ଭିତରେ ନାଟ୍ୟକାର ମାନସିକ ଦୃଢ଼ର ଅବତାରଣା କରିଛନ୍ତି । ଦୃଢ଼ ଏଠାରେ ବାହ୍ୟିକ ନ ହୋଇ ଅନ୍ତରୀଣ ହୋଇଛି । ଚଟପଟିବାବୁଙ୍କର ମନାଷା ପ୍ରତି ଆକର୍ଷଣ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସେ ନିଜକୁ ବନ୍ଧୁ ପାଇଁ ଉତ୍ସର୍ଗ କରିଛନ୍ତି । ଚଟପଟିଙ୍କର ଏହି ଉତ୍ସର୍ଗ ଭିତରେ ଫ୍ରାଏଡ଼ୀୟ ଯୌନତତ୍ତ୍ୱର ସଂଗ୍ରସ୍ତ କାମନା ନିହିତ । ନିଜର ପ୍ରେମିକାର ଆନନ୍ଦ ପାଇଁ ଚଟପଟି ବାବୁ ନିଜକୁ ବିନାଦୋଷରେ ଅପରାଧୀ ବୋଲି ସ୍ୱୀକାର କରି ନେଇଛନ୍ତି । ତା’କର ଏହି ସ୍ୱୀକାରୋକ୍ତି ଭିତରେ ନିହିତ ରହିଛି ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ଯୌନାବେଗ ବା Suppressed desire । ନାରୀ ଚରିତ୍ରରେ ଏହି desire ବା କାମନା ସଫଳ ରୂପ ନେଇଛି । ମନାଷା, ନିଜ ସ୍ୱାମୀର ଛନ୍ଦା ସହିତ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିବା ବନ୍ଧୁତ୍ୱକୁ ସହିପାରିନି ଏବଂ ଚଟପଟିବାବୁଙ୍କ ପ୍ରରୋଚନାରେ ନିଜ ସ୍ୱାମୀ ମି.ଦାସଙ୍କ ଉପରେ ପ୍ରତିଶୋଧ ନେବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଛି, ମାତ୍ର ସଫଳ ହୋଇପାରିନି । ନାରୀ ମନର ସ୍ୱାଭାବିକ ଈର୍ଷା ଏଠାରେ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇଛି । ନାରୀ ମନକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବାରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ମଧ୍ୟ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ ପରି ସିଦ୍ଧିଲାଭ କରିଛନ୍ତି । ଯୁଥକା ଚରିତ୍ରଟିକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଯାତ୍ରା ନାଟକରୁ ଆଣିଥିଲେ ହେଁ ଉକ୍ତ ଚରିତ୍ରର କୌଣସି ଆବଶ୍ୟକତା ଉପଲବ୍ଧ ହୁଏନାହିଁ ।

ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ‘ଅଭିନୟ’ର ସ୍ଥାନ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବନାହିଁ । ଉଭୟ ଆଜିକାଲି ଏବଂ ଆତ୍ମିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଆଧୁନିକ ପରୀକ୍ଷାବାଦୀ ନାଟକର ଭିତ୍ତି ପ୍ରସ୍ତର ସ୍ଥାପନରେ ‘ଅଭିନୟ’ର ଅବଦାନକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିହେବନାହିଁ । ଉନ୍ନତ ସାମାଜିକ ନାଟକ ଭାବରେ ଏହାର ସ୍ଥାନ ସୁରକ୍ଷିତ ।

କଇଦୀ (୧୯୫୭)

ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ସର୍ବପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ ଅପରାଧ ବିଜ୍ଞାନ' ଉପରେ ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟ ସମ୍ରାଟ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର । 'ଅଭିନୟ ପରେ 'କଇଦୀ' ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଅନ୍ୟତମ ସଫଳ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱମୂଳକ ନାଟକ । ମନର ଅଭ୍ୟନ୍ତର ପ୍ରଦେଶକୁ ତନ୍ମୁ ତନ୍ମୁ କରି ନିରୀକ୍ଷଣ କରିଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର ଏବଂ ଶେଷ ସିଦ୍ଧାନ୍ତରେ ଉପନୀତ ହୋଇଛନ୍ତି ଯେ ମଣିଷର ପ୍ରତ୍ୟେକ କାର୍ଯ୍ୟ ପରିସ୍ଥିତି ବା ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକତା ଦ୍ୱାରା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ପରିଣତ ବୟସର ଏହି ଲେଖାଟି ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କରିଛି । ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଗତାନୁଗତିକ ସ୍ରୋତରୁ ମୁକ୍ତିଲାଭ କରି ଉକ୍ତ ନାଟକ ଏକ ନବ ଦିଗନ୍ତର ଆବିଷ୍କାର କରିଛି । ନାଟ୍ୟକାର ମୂଳ ପ୍ରେରଣା ଲାଭ କରିଛନ୍ତି ଦତୋଭୟଙ୍କର Crime of punishment ଉପନ୍ୟାସରୁ । ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଅପରାଧ ବିଜ୍ଞାନ ମୂଳକ ପୁସ୍ତକ ତଥା ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ ପୁସ୍ତକ ଅଧ୍ୟୟନ ପରେ ନାଟ୍ୟକାର 'କଇଦୀ' ରଚନାରେ ହାତ ଦେଇଛନ୍ତି । ତେଣୁ ଉକ୍ତ ନାଟକ 'ଅପରାଧୀ' ବା 'କଇଦୀ'ର ମନୋବିଜ୍ଞାନ ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରିଛି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ମତରେ ଜନ୍ମରୁ ମଣିଷ ସାଧୁ ବା ଅସାଧୁ ହୋଇନଥାଏ । ସମାଜ, ପରିପାର୍ଶ୍ୱ ଏବଂ ପରିସ୍ଥିତି ତାକୁ ଅପରାଧୀ କରି ଗଢ଼େ । ବାସ୍ତବରେ ଏହି ଅପରାଧୀର ପଛପଟେ ଆତ୍ମଗୋପନ କରିଥାଏ ଗୋଟାଏ ସ୍ନେହକାଙ୍ଗାଳ ଦରଦୀ ହୃଦୟ । "ଅପରାଧବିଜ୍ଞାନ"ର ମତରେ ଦୋଷୀ ମନୋଭାବାପନ୍ନ ବ୍ୟକ୍ତି ଚାହେଁ ଶାସ୍ତି-ସୁତରାଂ କରେ ଅପରାଧ । ୧୭୩ । ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକତାର ଚାପ, ଦୋଷୀ ମନୋଭାବ ଏବଂ ମୁହୂର୍ତ୍ତର ଆବେଗ ଦୋଷୀକୁ ଅପରାଧ କରିବା ପାଇଁ ପ୍ରଚୋଦନା ଯୋଗାଏ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ମତରେ- 'ସେ ଖୋଜେ ଏମିତି ମଣିଷ, ଯାହାକୁ ସେ ନିଜର ବୋଲି ମନେ କରିବ ଯେ ଖାଲି ତା'ର ମନର କଥା ଶୁଣିବ- ସମାଲୋଚନା କରିବ ନାହିଁ, ମନ୍ତବ୍ୟ କରିବ ନାହିଁ, ବାଧା ଦବ ନାହିଁ ।'

'କଇଦୀ'ର କଥାବସ୍ତୁ କରୁଣ ରସାତ୍ମକ ଏବଂ ହୃଦୟସ୍ପର୍ଶୀ । ଉକ୍ତ ନାଟକର ସଫଳତାର ଅନ୍ୟତମ କାରଣ ହେଉଛି ଏହାର କାହାଣୀ ଗୁଂଫନ ରୀତି । ଦୁଇବଂଧୁ ଖଗେନ୍ ଏବଂ ଗଜେନ୍ଦ୍ରଙ୍କର ହା-ହୁତାଶ ଭରା ଜୀବନର ଇତ୍ତାହାର ହିଁ 'କଇଦୀ' ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ । ଚାକିରୀ ସନ୍ଧାନରେ ଘୁରିବୁଲୁଥିବା ଗଜେନ୍ ନିଜର ପ୍ରେମିକା କାମିନୀକୁ ଖଗେନ୍‌ର ଜିମାଦେଇ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ଧାନ ହୋଇଯାଏ । ସ୍କୁଲ ଶିକ୍ଷକ ଖଗେନ୍ କାମିନୀକୁ ସାହାଯ୍ୟ କରିବାକୁ ଆସି ଶେଷରେ ତାକୁ ବିବାହ କରେ । ନୂଆ ପରିବେଶରେ କାମିନୀ ଅତୀତକୁ ଏବଂ ନିଜର ପ୍ରେମିକ ଗଜେନ୍‌କୁ ଭୁଲିବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରେ । ମାତ୍ର ଖଗେନ୍ ଭୁଲିପାରେନା । ଗଜେନ୍‌ର ଦୁର୍ଦ୍ଦିନ ପାଇଁ ସେ ନିଜକୁ ହିଁ ଦାୟୀକରେ । ନିଜ ଭିତରେ ଗଜେନ୍ ପ୍ରତି

ସମବେଦନା ଜମାଟ ବାନ୍ଧୁଥିବା ବେଳେ ଅପରପଟେ କାମିନୀଠାରୁ ତାହା ଘୃଣାର ଆଭାସ ପାଏ । ଆଖି ସାମନାରେ ପ୍ରିୟବ୍ୟୁର ଚିଠିକୁ କାମିନୀ ଅଗ୍ନିସଂଯୋଗ କରୁଥିବା ଦେଖି ଚିହ୍ନିକି ଉଠେ ଖଗେନ୍ । ତାର ଅପରାଧୀ ମନ ପ୍ରତି ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଗଜେନ୍ଦ୍ର ସମ୍ଭାଦକୁ ଅପେକ୍ଷା ରଖୁଥିଲାବେଳେ ଆକସ୍ମିକ ଭାବେ ଗଜେନ୍ଦ୍ର ମୃତ୍ୟୁ ସମ୍ଭାଦ ଜନିତ ଟେଲିଗ୍ରାଫିପାଏ । ଖଗେନ୍ ଦୁଃଖରେ ଅଭିଭୂତ ହୋଇ କାମିନୀ ପାଖରୁ କିଛିଟା ସମବେଦନା ଆଶା କରୁଥିବା ବେଳେ, କାମିନୀ ପ୍ରିୟବ୍ୟୁର ଶେଷ ସନ୍ତକ ଟେଲିଗ୍ରାଫିକୁ ନିଆଁରେ ପୋଡ଼ିଦେଇଛି । ଖଗେନ୍ ଭିତରେ ବସା ବାନ୍ଧିଥିବା ଅନେକ ଦିନର ଅବଶୋଷ ପୁଞ୍ଜିଭୂତ ହୋଇ କାମିନୀକୁ ହତ୍ୟାକରି ପ୍ରତିଶୋଧ ନେଇଛି । ତା'ପରେ ଖଗେନ୍ ହୋଇଛି ଦୁନିଆ ଆଖିରେ ଅପରାଧୀ / କ'ଣଦୀ । ନାଟ୍ୟକାର ଉକ୍ତ ନାଟକଟିକୁ ରେଡ଼ିଓ ନାଟକ ଫର୍ମରେ ଲେଖିଛନ୍ତି । Flash back ଟେକ୍ନିକ୍ ଏଥିରେ ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ଭିଜିଟର ଏବଂ କଳଦାର କଥୋପକଥନରୁ ନାଟକର ଆରମ୍ଭ ହୋଇ ପୁଣି ସେହିମାନଙ୍କର କଥୋପକଥନ ଭିତରେ ଶେଷ ହୋଇଛି । ଏକ ଦୀର୍ଘ କାହାଣୀ ଖୁବ୍ କମ୍ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ କ୍ଷୁଦ୍ର ପରିସର ଭିତରେ କଳାତ୍ମକ ଶୈଳୀରେ ପରିବେଷିତ ହୋଇଛି ।

ନାଟକର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ର ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଦିଗକୁ ଉନ୍ମୋଚିତ କରୁଛନ୍ତି । ଖଗେନ୍ ଏବଂ ଗଜେନ୍ଦ୍ର ଉଭୟ ବ୍ୟୁତ୍କର ପାରସ୍ପରିକ ତ୍ୟାଗ, ପ୍ରେମ ଏବଂ ଆଦର୍ଶ ଉଭୟ ଚରିତ୍ରକୁ ସମ୍ବେଦନଶୀଳ କରିଗଢ଼ିଛି । ଖଗେନ୍ ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ନାଟ୍ୟକାର ନିଜେ ହିଁ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ଲାଭ କରିଛନ୍ତି । ଖଗେନ୍ର ଆଦର୍ଶ ଭିତରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଜୀବନ ଦର୍ଶନ ଫୁଟିଉଠିଛି । ଉକ୍ତ ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟ୍ୟକାର ନିଜର ଅବଶୋଷ ମେଝାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ସ୍କୁଲ ସେକ୍ରେଟାରୀ ଚରିତ୍ରଟି ବେଶ୍ ଜୀବନ୍ତ ହୋଇପାରିଛି । ଅର୍ଥଲୋଭୀ ସେକ୍ରେଟାରୀମାନଙ୍କ ଦୁଷ୍ଟ ଚରିତ୍ର ସାଙ୍ଗକୁ ପରସ୍ପାପହରଣଜନିତ ସ୍ୱାର୍ଥପରତା ଉକ୍ତ ଚରିତ୍ରଟିକୁ ତତ୍କାଳୀନ ମାନଦଣ୍ଡର ଉପଯୁକ୍ତ ପରିମାପକ ଭାବରେ ଗଢ଼ିତେଲିଛି । କାମିନୀ ଭିତରେ ପ୍ରେମିକା ଏବଂ ନାରୀ ହୃଦୟର ପ୍ରବୃତ୍ତିଗତ ସଂଘର୍ଷ ମୁଣ୍ଡଟେକିଛି । ଫଳତଃ ସେ କାହାରିକୁ ନିଜର କରିପାରିନି । ଗୋବିନ୍ଦ, ନରେନ୍, ବିଭୂତିଙ୍କ ଚରିତ୍ରରୁ ତତ୍କାଳୀନ ସ୍କୁଲଛାତ୍ରମାନଙ୍କ ଚରିତ୍ରର ପରିଚୟ ମିଳେ । ସୁସମା ଚରିତ୍ରଟି ଅନାବଶ୍ୟକ ମନେହୁଏ । ଗୌଣଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ସଂଖ୍ୟା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅଧିକ ହେଲେ ହେଁ ସେମାନେ ଗୁଣ୍ଡୁଟି ମୂଷା ଭଳି ମୁଖ୍ୟ ନାଟ୍ୟସ୍ରୋତକୁ ଆଗେଇ ନେଇଛନ୍ତି ।

‘କଳଦୀ’ର ଭାଷା, ଶୈଳୀ ରୂପକଧର୍ମୀ ଏବଂ ସାଙ୍କେତିକ । ସଂଳାପର ପରିସୀମା ହିଁ ଆଧୁନିକ ନାଟକର ଅଙ୍ଗ ସୌଷ୍ଟବକୁ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରୁଛି । ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ସଂଳାପ ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ହୋଇଛି । ବର୍ତ୍ତମାନ ସଂଳାପର ପ୍ରୟୋଗ ନାଟକର ନାଟ୍ୟ ମୂଲ୍ୟ ଉପରେ ଆଞ୍ଚୁ ଆଣିଛି । ଭାଷା ଭିତରେ ଏକ ପ୍ରକାର ଗୀତିମୟତା ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ ପ୍ରତିପାଦନରେ ସଂଳାପ ସ୍ଥାନେସ୍ଥାନେ ବୌଦ୍ଧିକ

ହୋଇପଡ଼ିଛି । ସଙ୍ଗୀତର ସୀମିତ ଉପଯୋଗ ଏହି ନାଟକରେ ଘଟିଛି ।

‘କଇଦୀ’ର ଚରମ ସାଫଲ୍ୟ ତାର ମନୋବୈଜ୍ଞାନିକ ବିଶ୍ଳେଷଣରେ । ନାଟକର କେନ୍ଦ୍ରଭୂମିରେ ଥିବା ତ୍ରିଭୁଜର କ,ଖ,ଗ ପ୍ରତ୍ୟେକ ବିନ୍ଦୁ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ନାମର ପ୍ରତୀକ....ଚେତନାର ପ୍ରତୀକ । ପ୍ରଣୟ ତ୍ରିଭୁଜର ଏହି ତ୍ରିବିନ୍ଦୁ କାମିନୀ, ଖଗେନ୍ ଏବଂ ଗଜେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ମାନସ ପଟ୍ଟଭୂମିର ଅନ୍ତଃସ୍ୱରୂପକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଉନ୍ମୋଚିତ କରିଛନ୍ତି ବିଜ୍ଞାନ ସମ୍ମତ ଭାବରେ । କାମିନୀ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ ନାରୀମାନଙ୍କ ପରି ଗଜେନ୍ଦ୍ରକୁ ଭଲପାଇ ବିବାହ କରିଛି ଖଗେନ୍ଦ୍ରକୁ । ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱର ନିୟମ ଅନୁସାରେ ଯେ ଯାହାକୁ ଯେତିକି ଭଲପାଏ, ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ ସେ ତା’କୁ ସେତିକି ଘୃଣା କରିଥାଏ । କାମିନୀର ଗଜେନ୍ଦ୍ରକୁ ଘୃଣା କରିବା ଭିତରେ ମନୋବିଜ୍ଞାନର ଏହି ଅନ୍ତର୍ଦ୍ଧେତନା ନିହିତ । ସେ ପୂର୍ଣ୍ଣମାତ୍ରାରେ ଖଗେନ୍ଦ୍ରକୁ ଗ୍ରହଣ କରିପାରିନି କିମ୍ବା ଗଜେନ୍ଦ୍ରକୁ ତ୍ୟାଗ କରିପାରିନି । ଖଗେନ୍ଦ୍ରକୁ ନେଇ ଘର ସଂସାର ଭିତରେ ବୁଡ଼ି ରହିଥିଲେ ମଧ୍ୟ କାମିନୀର ଅବଚେତନ ମନରେ ଗଜେନ୍ଦ୍ର ବସାବାନ୍ଧିଛି । ଖଗେନ୍ଦ୍ର ମଧ୍ୟ ନିଜର ବଂଧୁ ପ୍ରତି ଅନ୍ୟାୟ କରିଥିବାରୁ ନିଜକୁ ମନେ ମନେ ଦୋଷୀ ବୋଲି ଭାବିଛି ଏବଂ ପ୍ରାୟଶ୍ଚିତ୍ତ ପାଇଁ ସୁଯୋଗର ଅପେକ୍ଷାରେ ରହିଛି । ଗଜେନ୍ଦ୍ର ପ୍ରତି ତା’ ଭିତରେ ଦରଦ ସୃଷ୍ଟି ହେଉଥିବା ବେଳେ କାମିନୀର ତୀବ୍ରଘୃଣାକୁ ସେ ସହ୍ୟ କରିପାରିନି । ଶେଷରେ ବାଧ୍ୟ ହୋଇ ତାକୁ ହତ୍ୟା କରିଛି । ଏହି ଜଘନ୍ୟ ହତ୍ୟାର ଅନ୍ତରାଳରେ ଲୁଚିରହିଛି ଗୋଟାଏ ପ୍ରତିହିଂସା । ଆଉ ସେ ପ୍ରତିହିଂସା ରୂପକ କ୍ରୋଧାଗ୍ନି କାମିନୀର ମୃତ୍ୟୁରେ ନିର୍ବାପିତ ହୋଇଛି । ପୁନଶ୍ଚ ପୂର୍ବରୁ, ଗଜେନ୍ଦ୍ର ଯେତେବେଳେ ଦେଖୁଛି ନିଜର ପ୍ରେମିକାକୁ ସୁଖୀ କରାଇଲା ଭଳି କୌଣସି ପଦାର୍ଥ ତା ପାଖରେ ନାହିଁ, ସେତେବେଳେ ସେ ବାଧ୍ୟହୋଇ ଦୂରେଇ ଯାଉଛି ଏବଂ କାମିନୀ ଖଗେନ୍ଦ୍ର ବିବାହ ସମ୍ବନ୍ଧ ଶୁଣି ମଧ୍ୟ ନିଜ ଅନ୍ତରର କୋହକୁ ଚାପି ରଖୁଛି । ଗଜେନ୍ଦ୍ର ପ୍ରତିଟି ସ୍ମୃତି କାମିନୀକୁ ଆନମନା କରି ଗଢ଼ିତୋଳିଛି । ଖଗେନ୍ଦ୍ର ଏବଂ ଗଜେନ୍ଦ୍ର ଦୁଇବଂଧୁଙ୍କର ପାରସ୍ପରିକ ବଂଧୁତା ଭିତରେ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱର ସୂକ୍ଷ୍ମ ଦିଗଟି ରୂପ ନେଇଛି । ସବୁଠାରୁ ଚମତ୍କାର ହୋଇଛି ଖଗେନ୍ଦ୍ର ଏବଂ କାମିନୀ ଉଭୟଙ୍କର ଅବଚେତନ ମନର ରହସ୍ୟ ଉଦଘାଟନ ।

ନାଟକରେ ଦୃନ୍ଦ୍ର ଏବଂ ଉତ୍କଣ୍ଠା ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱିକ ଦିଗଟିକୁ ସଫଳତା ଆଣିଦେଇଛି । କାମିନୀକୁ ନେଇ ଗଜେନ୍ଦ୍ର ଏବଂ ଖଗେନ୍ଦ୍ର ଉଭୟଙ୍କର ମାନସିକ ଦୃନ୍ଦ୍ର ବେଶ୍ କଳାତ୍ମକ ହୋଇଛି । କାମିନୀ ଭିତରେ ପନୀ ଓ ପ୍ରେମିକା ଉଭୟର ଦୃନ୍ଦ୍ର ଚମତ୍କାର ରୂପ ନେଇଛି । ଖଗେନ୍ଦ୍ରର ବନ୍ଧୁ ପ୍ରତି ଆକର୍ଷଣ ଏବଂ ସ୍ତ୍ରୀ ପ୍ରତି ମୋହ ତା’କୁ ଏକ ଦୃନ୍ଦ୍ରାତ୍ମକ ପରିସ୍ଥିତି ଭିତରକୁ ଠେଲିଦେଇଛି । ଗଜେନ୍ଦ୍ର, କାମିନୀଠାରୁ ଦୂରେଇଗଲେ ମଧ୍ୟ କାମିନୀକୁ ଭୁଲିପାରିନି । ପ୍ରଥମରୁ ଶେଷପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଉତ୍କଣ୍ଠା ଜାଗ୍ରତ । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ନାଟକର ଶେଷପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବାନ୍ଧି ରଖୁଛି ନାଟକୀୟ ଉତ୍କଣ୍ଠା । ଶେଷ ଦୃଶ୍ୟରେ ଜଣାଯାଇଛି ଯେ ଭିଜିଟର ଜଣକ ଅନ୍ୟ କେହି ନୁହଁନ୍ତି, କଇଦୀର ପରମବଂଧୁ ଗଜେନ୍ଦ୍ର । ଏଇଠି ଶେଷ ହୋଇଛି ନାଟକର ଉତ୍କଣ୍ଠା ।

ଅବଶ୍ୟ ବିଭିନ୍ନ ତତ୍ତ୍ୱର ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରି ନାଟ୍ୟକାର ‘କଇଦୀ’ର ନାଟ୍ୟମୂଲ୍ୟକୁ କେତେକାଂଶରେ କ୍ଷୁଦ୍ର କରିଛନ୍ତି । ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ବୌଦ୍ଧିକ ପ୍ରତୀକ ତଥା ସୂଚନାତ୍ମକ ଶୈଳୀର ଉପଯୋଗ କରି ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ‘କଇଦୀ’କୁ ଏକ ଆଧୁନିକ ରୁଚିସଂପନ୍ନ ଆମୋଦଦାୟୀ ନାଟକରେ ପରିଣତ କରିଛନ୍ତି । ‘କଇଦୀ’ର ସାମାଜିକ ଆବେଦନ ଆବେଗଧର୍ମୀ ଏବଂ କରୁଣ ରସାତ୍ମକ ।

ଉପସଂହାର:

୧୯୩୭ ରୁ ୧୯୫୭ ମସିହା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦୀର୍ଘ କୋଡ଼ିଏ ବର୍ଷ ଭିତରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଦଶଖଣ୍ଡି ସାମାଜିକ ନାଟକ ରଚନା କରିଯାଇଛନ୍ତି । ସାମାଜିକ ନାଟକର ଦୈନିକ ଦୂରକରିବା ପାଇଁ ସେ ଲେଖନୀ ଚାଳନା କରିଥିଲେ ହେଁ ବିଶେଷ ପରିମାଣରେ ସଫଳତା ଲାଭ କରିପାରିନାହାନ୍ତି । କାରଣ ସେ ସାମାଜିକ ନାଟକରେ ହାତ ଦେଲାବେଳକୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ପ୍ରଗତି ପଥରେ ଅଣ୍ଟାଭିଡ଼ି ଠିଆହେବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକଲାଣି କାଳୀଚରଣଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ । ଯୁଗରୁଚିକୁ ଚାହିଁ ନାଟକ ରଚନା କରିପାରୁଥିବାରୁ କାଳୀଚରଣଙ୍କ ପ୍ରଭାବ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟଦିଗନ୍ତକୁ ବେଶ୍ ପୋଷା ମନାଇ ପାରିଛି । ଭାଷା, ଭାବ, ସଂଳାପ ଏବଂ ସଂଗୀତର ଜଣେ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ପ୍ରସ୍ତାବ ହୋଇପାରିଥିବାରୁ କାଳୀଚରଣଙ୍କ ନାଟକ ସାଫଲ୍ୟ ଲାଭକରିଛି । ଏସବୁ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅଶ୍ୱିନୀ କାଳୀବାବୁଙ୍କ ଠାରୁ ଅନେକ ପଛରେ । ତା’କର ୧୯୪୭ ବା ସ୍ୱାଧୀନତା ପୂର୍ବରୁ ରଚିତ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ବିଶେଷ କୌଣସି ନୂତନତ୍ୱ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏନାହିଁ । ମାତ୍ର ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳର ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ସମସାମୟିକ ପରିସ୍ଥିତି ଏବଂ ସମାଜ ଚେତନା ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଛି । ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ସାମାଜିକ ଦିଗନ୍ତଟି ବେଶ୍ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହୋଇଗଲାଣି । କାଳୀବାବୁଙ୍କ ସହିତ ପ୍ରତିଯୋଗିତାମୂଳକ ମନୋଭାବ ନେଇ ଆଗେଇବା ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପକ୍ଷରେ ଅସମ୍ଭବ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ତଥାପି ସେ ସାମାଜିକ ନାଟକ ରଚନାରେ ମନୋନିବେଶ କରିଛନ୍ତି । ଅଶ୍ୱିନୀ ପ୍ରଧାନତଃ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି ସାମାଜିକ ନାଟକର ଗୁଣାତ୍ମକ ବିକାଶ ସାଧନଲାଗି । ସ୍ୱାଧୀନତା ଆନ୍ଦୋଳନ ତା’କୁ ସାମାଜିକ ନାଟକର ଖୋରାକ୍ ଯୋଗାଇଛି । ସଂଖ୍ୟାରେ ସ୍ୱଳ୍ପ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ତା’କର ଆଧୁନିକ କଳାକୈନ୍ଦ୍ରିକ ନାଟକ କେତୋଟି ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟରେ ନିଜର ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ରକ୍ଷା କରିପାରିଛନ୍ତି ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ସାମାଜିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ସମସାମୟିକ ଲୋକ ଚରିତ୍ରକୁ ଆଧାର କରିଥିଲେ ହେଁ ଏଥିରେ ଲୋକନାଟକର ପ୍ରଭାବ ଉପଲବ୍ଧ ହୁଏ । ଏପରିକି ତା’କର ସର୍ବାଧୁନିକ ନାଟକ ଅଭିନୟ ଏବଂ କଇଦୀ ମଧ୍ୟ ଏହି ପ୍ରଭାବରୁ ମୁକ୍ତ ନୁହଁନ୍ତି । ଭିକାରୀ, ଭିକାରୁଣୀ, ଶବରୁଣୀ, ବୈଷ୍ଣବୀ, ସନ୍ଧ୍ୟାସୀ ଆଦି ଚରିତ୍ରର ଉପଯୋଜନ ଦ୍ୱାରା ନାଟ୍ୟକାର ଯାତ୍ରାନାଟକର ଆଜିକୁ ସ୍ୱାଗତ କରିଛନ୍ତି ।

ଅଶ୍ୱିନାଙ୍କର ଅଧିକାଂଶ ନାଟକ ଯୁଗାୟ ଚେତନାକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ଗଢ଼ିଉଠିଛି । ତାଙ୍କର ସାମାଜିକ ଆଲୋଚ୍ୟ ଗୁଡ଼ିକ ଗାନ୍ଧିବାଦୀ ଚିନ୍ତାଧାରାର ପ୍ରତିଫଳନରୁ ମୁକ୍ତ ନୁହେଁ । ଐତିହାସିକ ଏବଂ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ପରି ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ ସେ ସତ୍ୟ ଶାନ୍ତି ଅହିଂସାର ପ୍ରଚାର କରିଛନ୍ତି । ମହାତ୍ମାଙ୍କ ଆଦର୍ଶରେ ଭାସିଯାଇ ନାଟ୍ୟକାର ସମସ୍ତ ନାଟକକୁ ଆଦର୍ଶବାଦୀ ଭଙ୍ଗରେ ଗଢ଼ିତୋଳିଛନ୍ତି । ‘ଭାଇ’ ‘ଚଷାଝିଅ’ ‘ମାମଲତକାର’ ନାଟକ ଭିତରେ ବାପୁଜୀଙ୍କର Constructive programme ବା ସଂରଚନାତ୍ମକ ଦିଗ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । ‘କଇଦୀ’ ନାଟକ ଭିତରେ ସର୍ବୋଦୟ ଦର୍ଶନକୁ ମର୍ମିରିତ କରିଛନ୍ତି । ସବୁ ବିନୋବାବାଭେଙ୍କ ୧୯୫୬ ରେ ଓଡ଼ିଶାରେ ଆରମ୍ଭ କରିଥିବା ପଦଯାତ୍ରା ଏବଂ ତଦାୟ ଦର୍ଶନ ଦ୍ୱାରା ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ ହୋଇ ନାଟ୍ୟକାର ‘କଇଦୀ’ରେ ସର୍ବୋଦୟ ସମାଜର ପରିକଳ୍ପନା କରିଛନ୍ତି । ହିନ୍ଦୁରମଣୀ, ଶ୍ରୀଲୋକନାଥ ଭିତରେ ହିନ୍ଦୁଧର୍ମର ସାରମର୍ମ ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଅନ୍ୟ ଧର୍ମ ପ୍ରତି କୌଣସି ପ୍ରକାର ପ୍ରତିକୂଳ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦିଆଯାଇନାହିଁ । ଉଭୟ ନାଟକ ଭିତରେ ଏକ ସର୍ବମଙ୍ଗଳମୟ ସମାଜର ପରିକଳ୍ପନାକୁ ଦୃଢ଼ୀଭୂତ କରାଯାଇଛି । ‘ଇରାନୀ’ ଭିତରେ ନାଟ୍ୟକାର ଜାତିଧର୍ମବର୍ଷ ନିର୍ବିଶେଷରେ ଏକ ବିଶ୍ୱସମାଜ ଗଠନର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖୁଛନ୍ତି । ଅବଶ୍ୟ ତାଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ ପରିଶେଷରେ ବ୍ୟାହତ ହୋଇଛି । ‘ଚଷାଝିଅ’ ଏବଂ ‘ଭାଇ’ ଉଭୟ ନାଟକ ଗାନ୍ଧିବାଦୀ ଚେତନାର ପ୍ରଚାରରେ ମୁଖର ହୋଇଉଠିଛି ।

ଅଶ୍ୱିନାଙ୍କର ଯୁଦ୍ଧ ପରବର୍ତ୍ତୀ ବା ସ୍ୱାଧୀନତା ପରର ରଚିତ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ମାର୍କସୀୟ ଏବଂ ଫୁଏଡ଼ାୟ ଚେତନା ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ‘କଇଦୀ’ ଏବଂ ‘ଅଭିନୟ’ ଉଭୟ ନାଟକ ଫୁଏଡ଼ାୟ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱକୁ ଆଧାର କରି ଗଢ଼ିଉଠିଛି । ଅଶ୍ୱିନୀ ଉଭୟ ନାଟକରେ ମଣିଷର ମନକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ତା’ର ଅବଚେତନ ସ୍ତରର ରହସ୍ୟକୁ ଉନ୍ମୋଚନ କରିଛନ୍ତି । ମନାଷା ଏବଂ କାମିନୀ ଉଭୟ ଫୁଏଡ଼ାୟ ଯୌନଚେତନାର ମୂର୍ତ୍ତିମତ୍ତ ସ୍ୱାରକୀ । ମାର୍କସୀୟ ଚେତନାକୁ ରୂପଦେବାକୁ ଯାଇ ଅଶ୍ୱିନୀ ତାଙ୍କ ନାଟକରେ ଶ୍ରେଣୀସଂଘର୍ଷ ତତ୍ତ୍ୱ, ଶୋଷଣହୀନ ମୁକ୍ତ ସମାଜ ଗଠନର ପରିକଳ୍ପନା, ବିଶ୍ୱସମାଜ ଗଠନର ସ୍ୱପ୍ନ, ସାମ୍ୟବାଦୀ ଚିନ୍ତାଧାରା ଆଦିକୁ ଉଦ୍‌ଘୋଷ କରିଛନ୍ତି । ଇରାନୀ, ଚଷାଝିଅ, ଭାଇ, ମାମଲତକାର ଆଦି ନାଟକରେ ଏ ସବୁ ତତ୍ତ୍ୱ ସ୍ଥାନ ନେଇଛି । ‘ଦୁଃଖେ ସୁଖେ’ ରେ ନନ୍ଦଦୁଲାଲ ସାଧନାର ଆଦର୍ଶରେ ଅନୁପ୍ରାଣିତ ହୋଇ ନିଜର ସମସ୍ତ ସଂପତ୍ତି ଦାନ କରିଛନ୍ତି ଦୁଃଖୀ ଜନତାଙ୍କ ଉଦ୍‌ବେଶ୍ୟରେ । ନିଃସହାୟ ମଣିଷର ଦାବାକୁ ସମର୍ଥନ ଜଣାଇ ଧର୍ମଘଟର ଆହ୍ୱାନ ଦେଇଛି ତାଙ୍କର ପୁତ୍ର ବ୍ରଜଦୁଲାଲ ଏବଂ ତାହା ପୁଣି ନିଜର ପିତାଙ୍କ ବିରୁଦ୍ଧରେ । ‘ଦୁଃଖେ ସୁଖେ’ରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଲକ୍ଷ୍ୟ ସଫଳ ହୋଇଛି । ‘ଇରାନୀ’ରେ ମାର୍କସୀୟ ଚେତନା କେବଳ ଏକ ଆଦର୍ଶ ଭାବରେ ପରିକଳ୍ପିତ । ‘ଚଷାଝିଅ’ର ଡାକବାବୁଙ୍କ ମୈତ୍ରୀମୟ ସମାଜ ଗଠନର ସ୍ୱପ୍ନ ମଧ୍ୟରେ ମାର୍କ୍ସଙ୍କର ଚେତନା ଗୁଂଫିତ । ପଥାନର ଅର୍ଜିତ ସଂପତ୍ତି ନେଇ ଶାମା ଏବଂ

ଦାମାଙ୍କ ଭିତରେ କନ୍ଦଳ, ଦାମା ସଂପର୍କରୁ ବଂଚିତ ହୋଇ ପରେ ଶିକ୍ଷା ଦ୍ଵାରା ଆଲୋକିତ ହୋଇ ନିଜର ଦାମୀ ହାସଲ କରିବା ଆଦି ଭିତରେ ମାର୍କ୍ସଙ୍କର ଚିନ୍ତାଧାରାର ପ୍ରକଟନ ହୋଇଛି । ଅବଶ୍ୟ ଏହା ଏକ ଆଦର୍ଶ ଭାବରେ ପରିକଳ୍ପିତ ।

ଅଶ୍ଵିନୀଙ୍କର ସାମାଜିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ସମସ୍ୟାକେନ୍ଦ୍ରିକ । ଯୁଦ୍ଧ ପରବର୍ତ୍ତୀ ପୃଥିବୀର ନାନାବିଧ ସମସ୍ୟା ତା'ଙ୍କର ନାଟ୍ୟଜଗତକୁ ରୁଚିମତ୍ତ କରିଛି । ଯୁଦ୍ଧଧ୍ଵାସ ପୃଥିବୀରୁ ବିଭାଷିକାର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ଦୂରକରି ଏକ ମୈତ୍ରୀମୟ ବିଜ୍ଞାନଭିତ୍ତିକ ସମାଜ ଗଠନକୁ ଅଶ୍ଵିନୀ ସ୍ଵାଗତ କରିଛନ୍ତି । ତା'ଙ୍କର ଅଧିକାଂଶ ସାମାଜିକ ନାଟକ ପଲ୍ଲୀଜୀବନର ଅଭାବ-ଅସୁବିଧା, ହର୍ଷବିଷାଦକୁ ନିଖୁଣ ଭାବରେ ରୂପ ଦେଇପାରିଛି । ତତ୍କାଳୀନ ଇଂରାଜୀପଦ୍ମଆ ଶିକ୍ଷିତ ସମାଜର ଚାଲିଚଳଣ, ହାବଭାବକୁ ନାଟ୍ୟକାର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ଭାବରେ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରିଛନ୍ତି । ସବର୍ଣ୍ଣ-ଅସବର୍ଣ୍ଣ ବିବାହର ମୂଳଭିତ୍ତିକୁ ଅଶ୍ଵିନୀ ଦୃଢ଼ କରିଛନ୍ତି । ଅତ୍ଯୁଷ୍ଣତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ନେହାନ୍ତ ଦେଇଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଅଧିକାଂଶ ଚରିତ୍ର । ସାମାଜିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ଅଶ୍ଵିନୀ ଅଧିକ ମାତ୍ରାରେ ସଂସ୍କାର ପ୍ରୟାସୀ ହୋଇ ଉଠିଛନ୍ତି । ରାଜନୀତିର ବିକଳବିଧୂତ ରୂପକୁ ଜନସମାଜ ଆଗରେ ଖୋଲିଦେବାରେ ଅଶ୍ଵିନୀ ସଫଳ ହୋଇଛନ୍ତି । ଆଦର୍ଶର ପଛପଟେ ଆତ୍ମଗୋପନ କରିଥିବା ସ୍ଵାର୍ଥନୈଷ୍ଠୀ ଗୋଷ୍ଠୀକୁ ଖୋଲାଖୋଲି ଭାବରେ କରୁ ଭାଷାରେ ସମାଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର ।

ଅଶ୍ଵିନୀ ସାମାଜିକ ନାଟକ ରଚନା କଲାବେଳକୁ ଓଡ଼ିଶାର ମଞ୍ଚକଳାରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସାଧୁତ ହେଲାଣି । ତେଣୁ ନାଟ୍ୟକାର ସମସାମୟିକ ପରିବର୍ତ୍ତନକୁ ସ୍ଵାଗତ ଜଣାଇଛନ୍ତି । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ‘ଅଭିନୟ’ ଏବଂ ‘କଳାଦୀ’ ସାର୍ଥକ ରୂପ ନେଇଛି । ପ୍ରଗତି ସହିତ ହାତମିଳାଇ ନାଟ୍ୟକାର ସ୍ଵଗତଃ, ଜନାତିକେ ପ୍ରଭୃତିକୁ ପରିତ୍ୟାଗ କରିଛନ୍ତି । ସଂଳାପର ପରିମାପ ବ୍ୟବହାର, ମନୋବିଜ୍ଞାନିକ ଶୈଳୀ, ଦୃଢ଼ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଉତ୍ତରଣ ଆଦି ତା'ଙ୍କ ନାଟକକୁ ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ଵ ଆଡ଼କୁ ଆକର୍ଷିତ କରିଛି ।

ବିଶ୍ଵବିଖ୍ୟାତ ନାଟ୍ୟକାର ବର୍ଷାଡ଼ଶଙ୍କ ଆଦର୍ଶରେ ନାଟ୍ୟକାର ଅନୁପ୍ରାଣିତ ହୋଇଛନ୍ତି । ବର୍ଷାଡ଼ଶଙ୍କ ପରି ଅଶ୍ଵିନୀ ତା'ଙ୍କ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ଦୀର୍ଘ ନିର୍ଦ୍ଦେଶନା, ଭୂମିକା ଆଦି ଦେଇଛନ୍ତି । ହିନ୍ଦୀ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରସିଦ୍ଧ ନାଟ୍ୟକାର ଭାରତେନ୍ଦ୍ରଙ୍କର ସୁଧାରବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଦ୍ଵାରା ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ଵିନୀ ଜଣା ଅଧିକେ ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଛନ୍ତି । ଏହି ସୁଧାରବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ପ୍ରାଚୀନ ପରଂପରା ଏବଂ ଆଦର୍ଶ ଉପରେ ଆଧାରିତ । ଉକ୍ତ ସୁଧାରବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣକୁ ସଫ୍ଫ କରିବାକୁ ଯାଇ ଡଃ ଭଗବତୀ ପ୍ରସାଦ ଶୁକ୍ଳ କହନ୍ତି “ଏହି ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରେ ପ୍ରାଚୀନ ଭାବନାସମୂହର ମୂଳବୀଜ ନିହିତ ଥିଲା । ପ୍ରାଚୀନ ଆଦର୍ଶର ଅନୁସରଣରେ ଏଥିରେ ପାତିବ୍ରତ୍ୟର ପରାକାଷ୍ଠା ଗୁମ୍ଫିତହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ନବୀନ ଚିନ୍ତାଧାରାର ଅନୁବର୍ତ୍ତନରେ ବାଲ୍ୟବିବାହ ନିରୋଧ, ପର୍ଦ୍ଦା ପ୍ରଥାର ବିରୋଧ, ବିଧବା ବିବାହ ତଥା ସ୍ତ୍ରୀ ଶିକ୍ଷାର ସମର୍ଥନ କରାଯାଇଥିଲା” । ୧୭୪ । ଉପରୋକ୍ତ ସିଦ୍ଧାନ୍ତଗୁଡ଼ିକୁ ଅଶ୍ଵିନୀ ତା'ଙ୍କ

ନାଟକରେ ପ୍ରୟୋଗକରି ସଫଳତା ଲାଭ କରିଛନ୍ତି । ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ସମସ୍ତ ନାଟକ ଗଭୀର ସାମାଜିକ ତତ୍ତ୍ୱ ସମ୍ବଳିତ ଏବଂ ମାନବଧର୍ମୀ ହୋଇପାରିଛି । ଏଣୁ ବିନା ଦ୍ୱିଧାରେ କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ସାମାଜିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଗୁଣାତ୍ମକ ବିକାଶ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ନ ହେଲେ ହେଁ ସେମାନଙ୍କର ସ୍ଥାନ ନଗଣ୍ୟ ନୁହେଁ ।

ଏକାଙ୍କିକା

ଓ

ପ୍ରସ୍ତାବନା

ଏକାଙ୍କିକା:

ନାଟ୍ୟସମ୍ରାଟ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ୧୯୧୫ରୁ ୧୯୬୨ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦୀର୍ଘ ପଚାଶ ବର୍ଷ କାଳ ଲେଖନୀ ଚାଳନା କରି ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଥିବା ଦାରିଦ୍ର୍ୟ ଦୂର କରିପାରିଛନ୍ତି । ନାଟକ ରଚନା କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ଯେପରି ସିଦ୍ଧିଲାଭ କରିଥିଲେ ଏକାଙ୍କିକା ରଚନା କ୍ଷେତ୍ରରେ ସେପରି ଯଦୁଶୀଳ ଥିଲାପରି ମନେହୁଏ ନାହିଁ । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ ଏକାଙ୍କିକା ଏକ ସ୍ୱୟଂସଂପୂର୍ଣ୍ଣ କଳା ଭାବରେ ଉନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରୁ ଜନ୍ମଲାଭ କରିଥିଲେ ହେଁ ସ୍ୱାଧୀନତା ପରେ ହିଁ ବିକାଶ ଲାଭକରିଛି । ତୃତୀୟତଃ ଚିତ୍ତଆହ୍ୱାନକାରୀ ନାଟକକୁ ଛାଡ଼ି ଦର୍ଶକ ସମାଜ ସ୍ୱଳ୍ପ ସମୟ ବିଶିଷ୍ଟ ଏକାଙ୍କିକା ପ୍ରତି ଆସକ୍ତ ନ ହେବା କିଛି ବିଚିତ୍ର ନୁହେଁ । ଚତୁର୍ଥତଃ ଦର୍ଶକକୁ ପ୍ରଦାନ କଲାଭଳି ସମସ୍ତ ଚିତ୍ତବିନୋଦନକାରୀ ବିଭାବ ମଧ୍ୟ ଏକାଙ୍କିକା ଭିତରେ ସ୍ଥାନ ପାଇବା ଅସମ୍ଭବ । ତେଣୁ ଏ ସବୁକୁ ଦୃଷ୍ଟିରେ ରଖି ଅଶ୍ୱିନୀ ଏକାଙ୍କିକା ରଚନାରେ ମନୋନିବେଶ ନ କରିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଏସବୁ ସତ୍ତ୍ୱେ ମଧ୍ୟ ଅଶ୍ୱିନୀ କେତେଗୋଟି ଏକାଙ୍କିକା ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ତନ୍ମଧ୍ୟରୁ କେବଳ ଗୋଟିକର କଲେବର ତାଙ୍କ ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀରୁ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଆବିଷ୍କୃତ ଏବଂ ମୁଦ୍ରିତ ଏକାଙ୍କିକା ‘ସୁନାଭାଉଜ’ ଆମର ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରିଥାଏ । ଉକ୍ତ ଏକାଙ୍କିକା ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର ଏକ ଦୀର୍ଘ ମୁଖବନ୍ଧ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ଅବଶ୍ୟ ଏହା ବର୍ଷାତୁଣ୍ଡଙ୍କ ଅନୁସରଣର ଫଳ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କିଛି ନୁହେଁ । ତଃ ଚଳନିକ ମତରେ “ଏହି ଭୂମିକାକୁ ଅଧ୍ୟୟନ କଲେ ମନେହୁଏ ଦେଉଳକୁ ମୁଖଶାଳା ବଳିପଡ଼ିଛି” । ୧୭୫ । ଏହି ଦୀର୍ଘ ମୁଖବନ୍ଧରେ ନାଟ୍ୟକାର ତତ୍କାଳୀନ ସାମାଜିକ ସ୍ଥିତି, ଭୌଗୋଳିକ ତଥା ରାଜନୈତିକ ପାଣିପାଗ, ନାଟକ ଓ ଏକାଙ୍କିକାର ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ, ସାହିତ୍ୟ କଳା ଆଦିର ଲକ୍ଷ୍ୟ ସଂପର୍କରେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି, ଯାହା ଏକାଙ୍କିକା ପାଇଁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଅନାବଶ୍ୟକ ମନେହୁଏ । ନାଟ୍ୟକାର ‘ସୁନାଭାଉଜ’ ଏକାଙ୍କିକାଟିରେ ସାହିତ୍ୟର ସମସ୍ତକଳା ଯଥା: ପ୍ରବନ୍ଧ, ଗଳ୍ପ, ଉପନ୍ୟାସ, କବିତା ଓ ନାଟକର ଏକ ବିଚିତ୍ର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ କରାଗଲା ।

ଉକ୍ତ ଏକାଙ୍କିକାରେ ମହାତ୍ମାଗାନ୍ଧୀଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ ପରିଚାଳିତ ଅସହଯୋଗ ଆନ୍ଦୋଳନର ଏକ ରେଖାଚିତ୍ର ପ୍ରଦତ୍ତ ହୋଇଛି । ମହାତ୍ମାଙ୍କ ଆଦର୍ଶର ଅନୁଧ୍ୟାବନ କରିଥିବା

ଗ୍ରାମ୍ୟବାଳିକା ସୁନାର କାହାଣୀ ହିଁ ଉକ୍ତ ଏକାଙ୍କିକାର କଥାବସ୍ତୁ । ନିଜ ଚାକିରୀର ସ୍ଥାୟୀତ୍ୱ ପାଇଁ, କଂରେଜ ସରକାରଙ୍କ କଡ଼ା ନଜରରୁ ବର୍ଜିବା ପାଇଁ ଦୁଃସ୍ଥ ଶିକ୍ଷକ ନିଜର କନ୍ୟା ‘ସୁନା’କୁ ଜନୈକ ସ୍ଥାନୀୟ ବିପନ୍ନୀକ ବୃଦ୍ଧ ପ୍ରବାଣଙ୍କ ସହିତ ବିବାହ ଦିଅନ୍ତି । ସହରରେ ରହୁଥିବା ବୃଦ୍ଧଙ୍କର ସାନଭାଇ ନବୀନର ବାରମ୍ବାର ଗୃହ ଆଗମନ ଏବଂ ସୁନା ସହିତ ତା’ର ସଂପର୍କ ନେଇ ଦୁଃସ୍ୱାଦୀୟ ବ୍ୟାପିଯାଏ । ବଡ଼ଭାଇ ପ୍ରବାଣବାବୁ ସବୁ ଶୁଣି ମଧ୍ୟ ନ ଶୁଣିଲା ପରି ରହିଯାଆନ୍ତି । ନବୀନ ଗୃହତ୍ୟାଗ କରେ ଅଭିମାନରେ ଏବଂ ଅବଶେଷରେ । ସ୍ୱାଧୀନତା ସଂଗ୍ରାମର କଳିକା ‘ସୁନା’ ମନପ୍ରାଣ ଦେଇ ସଂରଚନାତ୍ମକ କାର୍ଯ୍ୟରେ ଲାଗିପଡ଼େ । ଗ୍ରାମବାସୀମାନଙ୍କର ସ୍ନେହ ସୁନାର ଆଦର୍ଶ ସେବା ତ୍ୟାଗ ତା’କୁ ‘ସୁନାଭାଉଜ’ ରେ ପରିଣତ କରେ ।

ଉକ୍ତ ଏକାଙ୍କିକାରେ ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀ ସମସାମୟିକ କେତୋଟି ସମସ୍ୟା ପ୍ରତି ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିଛନ୍ତି । ଏହି ସମସ୍ୟା ଗୁଡ଼ିକ ଭିତରେ ନିରକ୍ଷରତା ଦୂରୀକରଣ, ନାରୀଶିକ୍ଷାର ପ୍ରସାର, ନାରୀ ସ୍ୱାଧୀନତାର ପ୍ରଚାର ଆତ୍ମନିର୍ଭରଶୀଳତା ଆଦି ପ୍ରଧାନ । ଏକାଙ୍କିକାଟି ଏକପ୍ରକାର ପ୍ରଚାରଧର୍ମୀ ହୋଇ ପଡ଼ିଛି କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବ ନାହିଁ । ‘ସୁନାଭାଉଜ’ର ବର୍ଷନାତ୍ମକ ଶୈଳୀ ଏକାଙ୍କିକାର ନାଟ୍ୟମୂଲ୍ୟକୁ ହ୍ରାସ କରିଛି ।

ଏତଦ୍‌ବ୍ୟତୀତ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର କେତେଗୋଟି ବେତାର ଏକାଙ୍କିକା ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ‘କୋଣାର୍କ’ ତାଙ୍କର ପ୍ରଥମ ବେତାର ଏକାଙ୍କିଆ ବୋଲି ତାଙ୍କର ଜନିଷ ଭ୍ରାତା ଶ୍ରୀ କାର୍ତ୍ତିକ କୁମାର ଘୋଷଙ୍କ ଠାରୁ ଜଣାପଡ଼େ । ୧୭୬ । ଏହା ମଧ୍ୟ ପ୍ରଥମ ଓଡ଼ିଆ ରେକର୍ଡ୍ ନାଟକ । ସ୍ୱାଧୀନତା ପୂର୍ବରୁ ରଚିତ ଅନ୍ୟତମ ବେତାର ଏକାଙ୍କିକା ‘ମାଲୁଣୀ’ ପ୍ରଥମେ କଳିକତା ଆକାଶବାଣୀରୁ ପ୍ରଚାରିତ ହୋଇଥିଲା । ଉକ୍ତ ଏକାଙ୍କିକା ଉପରେ ଆଲୋଚନାତ କରି ଅଧ୍ୟାପକ ଗିରୀଶଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ର କହନ୍ତି- “ଏକାଙ୍କିକାଟିର ପ୍ରାଥମିକ ଦୃଶ୍ୟ କେତୋଟି ତତ୍କାଳୀନ ଗାନ୍ଧିବାଦୀ ଆଦର୍ଶର ପ୍ରଚାର କରିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସ୍ୱତ୍ତି ଦୃଶ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟ୍ୟକାର ମୂଳ ରୋମାଞ୍ଚିକ କାହାଣୀର ଅବତାରଣା କରିଛନ୍ତି । ବେତାର ପ୍ରଚାର ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଏ ଏକାଙ୍କିକା ଏହାର ମଞ୍ଚମୂଲ୍ୟ ସଂପର୍କରେ ବିଶେଷ ସଚେତନ ନୁହେଁ, ଏବଂ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହେଲାବେଳେ ସାମାନ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନରେ ଏହା ସଫଳଭାବେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ମନୋରଞ୍ଜନ ହୋଇପାରିବ । ଫୁଲ ବଗିଚା କରିବା ପଛରେ ଯେ କେବଳ ଚରିତ୍ରର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟବୋଧ ପରିଚ୍ଛନ୍ନ ହୁଏ, ତା’ ନୁହେଁ ବରଂ ଏହା ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ଯେଉଁ କରୁଣଭରା ଅଥଚ ରୋମାଞ୍ଚିକ କାହାଣୀ ରହିଛି, ତାର ସ୍ୱତ୍ତି ରକ୍ଷା ପାଇଁ ଫୁଲବଗିଚାର ସ୍ଥିତି ଏ ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ବେଶ୍ ନାଟ୍ୟକାୟ ଭାବେ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଶୈଳୀରେ ଏଠାରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଛନ୍ତି” । ୧୭୭ ।

ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ଏକାଙ୍କିକା ପରିମାଣ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ହେଲେ ହେଁ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନିଜର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସ୍ଥାନ ଯେ ସ୍ୱରକ୍ଷିତ କରିପାରିଛି, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହର ଅବକାଶ ନାହିଁ ।

ପ୍ରହସନ

ନାଟକ, ଏକାଙ୍କିକା ଭିନ୍ନ ଅଶ୍ୱିନୀ ଦୁଇଖଣ୍ଡ ପ୍ରହସନ ମଧ୍ୟ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ସମସାମୟିକ ମାନଦଣ୍ଡ ଉପରେ ଆଧାରିତ ହୋଇଛି ଏହି ଦୁଇଟିଯାକ ପ୍ରହସନ ‘ରିଫର୍ମିଡ଼ ଲେଡ଼ି’ ଏବଂ ‘ପ୍ରେମିକଛାତ୍ର’ । ବାସ୍ତବରେ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ତତ୍କାଳୀନ ସମୟ ଥିଲା ପ୍ରହସନର ଯୁଗ । ସେ ସମୟର ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରହସନ ରଚନାରେ ମନୋନିବେଶ କରୁଥିଲେ । ପ୍ରତିଭାବାନ ସ୍ୱଷାମାନେ ଏହାକୁ ଏକ ଗୌରବ ବୋଲି ଭାବୁଥିଲେ । ଆଦିଯୁଗର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ପ୍ରବନ୍ଧ ନାଟ୍ୟକାର ରାମଶଙ୍କର ‘କଳିକାଳ’ (୧୮୮୩) ‘ବୁଢ଼ାବର’ (୧୮୯୨) ନାମକ ଦୁଇଟି ପ୍ରହସନ ରଚନା କରିଥିଲେ । ଏସବୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ବୀରବିକ୍ରମ ଦେବଙ୍କ ‘ସୁହାସିନୀ ପ୍ରହସନ’, ଭିକାରୀ ଚରଣଙ୍କ ‘ଅଭୂତ ଆଦର୍ଶ’ (୧୯୦୯) ଯୌତୁକ (୧୯୨୪), ଗୌରାବଲ୍ଲଭ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ ‘ମହାଜନ ନାଟ’ (୧୮୮୯), ରାମଚନ୍ଦ୍ର ଆଚାର୍ଯ୍ୟଙ୍କ ‘ମଲାପଣ’, ବ୍ରହ୍ମଚାରୀଙ୍କ ‘ଯତୋଧର୍ମସ୍ତତୋଜୟଃ’ ଇତ୍ୟାଦି ପ୍ରହସନ ଆମର ଆଖି ସାମନାକୁ ଆସିଥାଏ ଏବଂ ଏ ସମସ୍ତ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପୂର୍ବର ।

ସ୍ଥୁତ ହାସ୍ୟ ରସାତ୍ମକ ନାଟକକୁ ସାଧାରଣତଃ ‘ପ୍ରହସନ’ କୁହାଯାଇଥାଏ । ଇଂରାଜୀ ଭାଷାରେ ଏହାର ସମପର୍ଯ୍ୟାୟବାଚୀ ଶବ୍ଦ ହେଉଛି । ସାଧାରଣ ଭାବେ ଆମେ ପ୍ରହସନକୁ Farce ଅର୍ଥରେ ଗ୍ରହଣ କରିଥାଉ । ଅଧ୍ୟାପକ ନିକଲଙ୍କ ମତରେ “Farce, according to the etymologists, is a word desired ultimately from the latin farcio, ‘I stuff’, so that farce means the type of drama “stuffed with low humour and extraragant wit.” । ୧୭୮ । ପ୍ରହସନ ‘କମେଡ଼ି’ ଶ୍ରେଣୀଭୁକ୍ତ ହେଲେ ହେଁ ଏହା ଲଘୁରସ ସଂପନ୍ନ । କଥାବସ୍ତୁର ଅତିରଂଜନ ସହିତ ଆକର୍ଷକତା ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ଲାଭ କରିଥାଏ । ପ୍ରହସନରେ Humour ଏବଂ Satire ମୁଖ୍ୟରସ ଭାବରେ ଗୃହୀତ । ପ୍ରହସନର ସାଧାରଣ ଲକ୍ଷ୍ୟ ଉପରେ ମତାମତ ନେଇ ସମାଲୋଚକ ଅଜିତ କୁମାର ଘୋଷ ମତ ଦିଅନ୍ତି- “ପ୍ରହସନରେ ହାସ୍ୟରସ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଘଟଣାଗତ ଏବଂ ଏଥିରେ କୌତୁକରସର ଦୂର୍ଦ୍ଦମନୀୟ ପ୍ରବଳ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୋଇଥାଏ । ଘଟଣାର ବାହ୍ୟ ଉତ୍ତରତ୍ୱ, ଆକର୍ଷକତା ଓ ଅତିରଂଜନ ପ୍ରହସନର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷଣ । ପ୍ରହସନ ମଧ୍ୟରେ ଚିତ୍ରା କିମ୍ବା ଅନୁଭୂତିର ସ୍ଥାନ ନାହିଁ” । ୧୭୯ ।

୧୯୧୬ ମସିହାରେ ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀ ‘ରିଫର୍ମିଡ଼ ଲେଡ଼ି’ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ଏହା କଟକର ରଘୁନାଥପୁରସ୍ଥ ସିଦ୍ଧେଶ୍ୱର ଥିଏଟ୍ରିକାଲ କ୍ଲବ୍ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଥମେ ଅଭିନୀତ ହୁଏ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସଂସର୍ଗିତ ନାରୀ ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରି ସ୍ୱୟଂ ନାଟ୍ୟକାର କହନ୍ତି-

“ଆଜିକାଲି ପାଷାତ୍ୟ ଆଦର୍ଶରେ ସ୍ତ୍ରୀମାନଙ୍କୁ ଶିକ୍ଷା ଓ ସ୍ୱାଧୀନତା ଦେଇ ସମାଜ କେତେଦୂର କୃତକାର୍ଯ୍ୟ ହୋଇଅଛି, ତଦ୍ବିଷୟରେ ଯେତେଦୂର ମୁଁ ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରିପାରିଅଛି, ତାହା ହିଁ ଦେଖାଇବା ମୋର ମୁଖ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ମୋର ସାମାନ୍ୟ ମତରେ ଭାରତୀୟ ଲଳନାମାନଙ୍କୁ ପାଷାତ୍ୟ ଆଦର୍ଶରେ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ଗଢ଼ିବା କେବେ ହେଁ ରୁଚିକର ନୁହେଁ । ୧୮୦ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ‘ରିଫର୍ମଡ଼ ଲେଡ଼ି’ ରେ ପାଷାତ୍ୟ ଶିକ୍ଷାକୁ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରାଯାଇଛି । ନାରୀ ଶିକ୍ଷିତା ହେବାଦ୍ୱାରା ତା’ର କିପରି ଅଧୋଗତି ହୁଏ । ଏହିଭଳି ଏକ କିମ୍ବଦନ୍ତ କିମ୍ବାକାର ଆଦର୍ଶକୁ ଉକ୍ତ ପ୍ରହସନରେ ଅଙ୍ଗୀଭୂତ କରାଯାଇଛି । ମିସେସ୍ ସିଂହ ନିଜ ସ୍ୱାମୀକୁ ପରିତ୍ୟାଗ କରି ଅନ୍ୟର ପରିବାରକୁ ଧ୍ୱଂସ କରିବାକୁ ଆସି ଅତି କରୁଣ ଭାବରେ ମୃତ୍ୟୁବରଣ କରିଛନ୍ତି । ମଦ୍ୟ ଏବଂ ପରପୁରୁଷ ସହିତ ସଂପର୍କକୁ ସେ ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ଆଶୀର୍ବାଦ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ଲୀଳାକୁ ପାଠ ପଢ଼ାଇଲା ଅବସରରେ Free-Sex ବା ମୁକ୍ତ ଯୌନାକାଂକ୍ଷାର ଯେଭଳି ଭାବରେ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିଛନ୍ତି, ତାହା ଅତ୍ୟନ୍ତ ରୁଚିଗର୍ହିତ ହୋଇ ପଡ଼ିଛି । ଲୀଳା ଅଶିକ୍ଷିତା ଅବସ୍ଥାରେ ବେଶ୍ ପତିଗତ ପ୍ରାଣୀ ଥିଲା । ମାତ୍ର ଜଂରାଜୀ ଶିକ୍ଷା ଲାଭ ପରେ ପରେ ନିଜର ଶାଶୁକୁ ଧକା ମାରି ବାହାର କରିଦେବାକୁ ଚପରାଶିକୁ ଆଦେଶ ଦେଇଛି । (ଏଠାରେ ପଟ୍ଟନାୟକ ମୋହନଙ୍କ ‘ଭାକମୁନସୀ’ ଗନ୍ଧର ଗୋପାଳ ଚରିତ୍ରଟି ଆପେ ଆପେ ମନକୁ ଆସିଯାଏ) । ସାହେବୀ କାଳଦ୍ୱାରେ ବେଶପୋଷାକ ପିନ୍ଧି ଲୀଳା ମୁକ୍ତବାୟୁ ସେବନ କରିଛି ଏବଂ ଘନଶ୍ୟାମର ସାହଚର୍ଯ୍ୟ ପାଇଁ ବ୍ୟାକୁଳ ହୋଇଉଠିଛି । ଅପର ପକ୍ଷରେ ଜମିଦାର ପୁତ୍ର ଶ୍ୟାମସୁନ୍ଦର ଜଂରାଜୀ ଶିକ୍ଷାର ମୋହରେ ନିଜର ସ୍ତ୍ରୀକୁ ଆଧୁନିକା କରିବାକୁ ଯାଇ ମିସେସ୍ ସିଂହର ପ୍ରେମରେ ପଡ଼ିଛନ୍ତି । ବହୁ ବିଳମ୍ବରେ ସେ ନିଜର ଭୁଲ ବୁଝିପାରିଛନ୍ତି । ସେତେବେଳକୁ ତା’କର ପାରିବାରିକ ଜୀବନ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଧୁଳିସାତ ହୋଇଯାଇଛି ।

ଘନଶ୍ୟାମ, ଶ୍ୟାମସୁନ୍ଦର, ମିସେସ୍ ସିଂହଙ୍କର କଥାକଥାକେ ଜଂରାଜୀ ଉଚ୍ଚାରଣ ତତ୍କାଳୀନ ଯୁଗରୁଚିକୁ ପ୍ରକାଶିତ କରିଛି । ପ୍ରହସନ ସମ୍ବନ୍ଧିତ ସଂଗୀତ ଗୁଡ଼ିକ ନିମ୍ନମାନର ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଲବଙ୍ଗ, ପାଣୁଆ, ଭିକା ଆଦି ଚରିତ୍ର ଦ୍ୱାରା ଲଘୁ ହାସ୍ୟରସର ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଛି । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଜୋରକରି ହସାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରାଯାଇଛି । ନିୟତି ଚରିତ୍ର ଦ୍ୱାରା ଆଦର୍ଶର ପ୍ରଖ୍ୟାପନ କରାଯାଇଛି । (ଏଠାରେ ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ନିୟତି ଆପେ ମନକୁ ଆସିଥାଏ) । ଉକ୍ତ ପ୍ରହସନରେ ନାଟ୍ୟକାର ନବସତ୍ୟ ଶିକ୍ଷିତ ସଂପ୍ରଦାୟର ଅଭିରୁଚିକୁ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରିଛନ୍ତି । ସମସାମୟିକ ମାନବତ୍ୱରେ ଏହା ଏକ ମଞ୍ଚସଫଳ ପ୍ରହସନ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଦ୍ୱିତୀୟ ପ୍ରହସନଟି ‘ପ୍ରେମିକ ଛାତ୍ର’ ଅତି ଅବାଚ୍ଛର ହୋଇପଡ଼ିଛି । ପ୍ରେମର ସଜ୍ଞା ଏଥିରେ ନିରୂପିତ ହୋଇଛି । ଏଥିରେ ଜଣେ କଲେଜ ଛାତ୍ରର ପ୍ରେମ

ପାଗଳାମିକୁ ସମାଲୋଚନା କରାଯାଇଛି । ଉକ୍ତ ପ୍ରହସନର କଥାବସ୍ତୁ ଅତି ନିମ୍ନମାନର ଏବଂ ମୂଲ୍ୟହୀନ । ଅଶ୍ଳୀଳ ଶୈଳୀ ଓ ସଂଳାପରେ ଉକ୍ତ ପ୍ରହସନଟି ନିଜର ସୌକୁମାର୍ଯ୍ୟ ହରାଇ ବସିଛି । ପ୍ରହସନର ନାୟକ ରମେଶ ସୁଶୀଳାର ପ୍ରେମ ପାଇଁ ପାଗଳ ହୋଇଉଠିଛି ଏବଂ ପିତାମାତାଙ୍କ ବିରୋଧ ସତ୍ତ୍ୱେ ନିଜ ବୋଢ଼ିଙ୍ଗରୁ ଲୁଚି ଦଉଡ଼ିର ସାହାଯ୍ୟ ନେଇ ସ୍ତ୍ରୀ ସୁଶୀଳାର ଶୟନ କକ୍ଷରେ ପ୍ରବେଶ କରିଛି । ପରିବାରର ସମସ୍ତ ସଭ୍ୟଙ୍କ ସମେତ ଚାକର, ପହରାବାଲା ପ୍ରମୁଖ ତୋର ଭାବିକରି ଶୟନକକ୍ଷରୁ ରମେଶକୁ ଆବିଷ୍କାର କରିଛନ୍ତି । ରମେଶ ଏବଂ ସୁଶୀଳା ଉଭୟଚରିତ୍ର ବିତ୍ତମିତ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଜୁଲି ନିକଟରେ ସୁଶୀଳାର ବିରହଜ୍ୱାଳାର ବର୍ଣ୍ଣନା ଅତି ଅମାର୍ଜିତ ହୋଇଛି । କାମନାର ବଶବର୍ତ୍ତୀ ହୋଇ ସୁଶୀଳା ଯେପରି ଅଭିନୟ ଆରମ୍ଭ କରିଛି, ତାହା ରୁଚିଗର୍ହିତ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ସଂଗୀତ ଗୁଡ଼ିକ ଗଦ୍ୟ କିମ୍ବା ପଦ୍ୟ ସହଜରେ ଜାଣିହୁଏନି । ହିନ୍ଦୀ, ବଂଗଳା, ଇଂରାଜୀ, ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାର ଏକ ବିଚିତ୍ର ଖେରୁଡ଼ିରେ ପରିଣତ ହୋଇଥିବା ଏହି ପ୍ରହସନଟି ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ନାଟ୍ୟ ପ୍ରତିଭାକୁ କ୍ଷୁଣ୍ଣ କରିଛି । ସର୍ବତୋ ଭାବରେ ଦେଖିଲେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଉଭୟ ପ୍ରହସନ ଦୁର୍ବଳ ଏବଂ ନିମ୍ନମାନର ମନେହୁଏ ।

५५

ଚତୁର୍ଥ ଅଧ୍ୟାୟ
ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ
ସାହିତ୍ୟରେ
ଅଗ୍ନିନୀଙ୍କର ସ୍ଥାନ

ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ସ୍ଥାନ ଚତୁର୍ଥ ଅଧ୍ୟାୟ:

ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଏକ ନୂତନ ଯୁଗର ସୁରୁପାତ କରିଥିଲେ । ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ସମୟରେ ଜନ୍ମନେଇଥିବା ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଭାଷା ୧୯୧୫-୨୦ ବେଳକୁ କିଛିଟା ମାର୍ଜିତ ହୋଇଗଲାଣି । ଅର୍ଥାତ୍-ସତ୍ୟବାଦୀ ଯୁଗର ସ୍ୱଷାମାନଙ୍କର ଲେଖନୀ ମୁନରେ ଓଡ଼ିଆ ଗଦ୍ୟର ସ୍ୱରୂପ ପ୍ରାଚୀନତାକୁ ପରିହାର କରି ଏକ ନୂତନ ରୂପ ପରିଗ୍ରହ ଲାଭ କରିଛି । ଏହି ପରିବର୍ତ୍ତନର ସାଥୀ ଏବଂ ସାରଥୀ ଭାବରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଦାନ ମଧ୍ୟ ନଗଣ୍ୟ ନୁହେଁ । ଗଦ୍ୟର ବିକାଶରେ ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଘୋଷଙ୍କୁ କୌଣସି ମତେ ଭୁଲିହେବ ନାହିଁ ।

କେତେକ ସମାଲୋଚକ ଆଧୁନିକ ଯୁଗକୁ ଗଦ୍ୟଯୁଗ ଭାବରେ ଅଭିହିତ କରିଛନ୍ତି । ଡଃ ଲକ୍ଷ୍ମୀସାଗର ବାବେଶଙ୍କ ମତରେ- “ଜନ୍ମବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପ୍ରାରମ୍ଭରେ ହିଁ ଦେଶର ପରିବର୍ତ୍ତନ ପରିସ୍ଥିତିର ପ୍ରଭାବ ଯୋଗୁଁ ହିଁ ଗଦ୍ୟର ପ୍ରଚାର ବେଶ୍ ତେଜୋଦୀପ୍ତ ହେଇଥିଲେ” । ୧ । ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ନାଟ୍ୟକୃତିରେ ଆଧୁନିକ ଗଦ୍ୟର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଏହି ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପୂର୍ବଶିକ୍ଷାମାନଙ୍କର ସୃଷ୍ଟିଠାରୁ ଯଥେଷ୍ଟ ଭିନ୍ନଥିଲା । ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ସମୟର ଗଦ୍ୟର ସ୍ୱରୂପ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକରେ ପରିଦୃଷ୍ଟ ହୁଏ ନାହିଁ । ପରିବର୍ତ୍ତନ ଏବଂ ପ୍ରଗତିର ନୂତନ ସନ୍ଦେଶ ଧରି ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟକୁ ଭାଷା ଏବଂ ଭାବ ଉଭୟ ଦିଗରେ ଆଗେଇ ନେବାକୁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଯେମିତି ଆବିର୍ଭାବ ହୋଇଥିଲା ।

ଆଦିଯୁଗର ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟ ରାମଶଙ୍କର ବା ଜଗନ୍ନାଥନଙ୍କ ଲେଖନୀରୁ ଜନ୍ମ ନେଇଥିଲା ସତ, ସେଥିରେ ଜୀବନ ଥିଲା; ମାତ୍ର ତରଂଗ ନଥିଲା । ସୃଜନର ଆକାଂକ୍ଷା ଥିଲା, ହେଲେ ତାର ଗୁଣାତ୍ମକ ମାନଦଣ୍ଡ ନିର୍ଦ୍ଧିତ ହୋଇନଥିଲା । ତତ୍କାଳୀନ ନାଟ୍ୟସ୍ରଷାଗଣ ସୃଷ୍ଟିର ପରିମାଣ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଉଥିଲେ । ଏ ସବୁ ସତ୍ତ୍ୱେ ବି ନାଟକର ସଂଖ୍ୟା ସୀମିତ ଥିଲା । ଆଜି ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଉଭୟ ସଂଖ୍ୟା ଏବଂ ଗୁଣାତ୍ମକ ମୂଲ୍ୟ ଏକ ସାମାରେଖ୍ୟା ମଧ୍ୟରେ ଆବଦ୍ଧ ଥିଲା । ମାତ୍ର ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କର ଆବିର୍ଭାବ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବହୁଦିନର ଏହି ଅଭାବକୁ ପୂରଣ କରିବାକୁ ସମର୍ଥ ହୋଇ ପାରିଥିଲା । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ମାନଦଣ୍ଡକୁ ଉନ୍ନତ କରିବାରେ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଘୋଷ ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ଯାହା ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ସୃଷ୍ଟିରେ ସମ୍ଭବ ହୋଇନଥିଲା, ତାହା ଏହି ପ୍ରତିଭାବାନ ଶିକ୍ଷାଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ସମ୍ଭବ ହୋଇଥିଲା ।

ଯୁଗସ୍ରଷା ଅଶ୍ୱିନୀ ତାଙ୍କ ପୂର୍ବରୁ ପରିବ୍ୟାପ୍ତ ରାତିକାଳୀନ ସ୍ରୋତରୁ ବା ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ଆବାହାଘ୍ନରୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକକୁ ମୁକ୍ତ କରି ଏକ ନୂତନ ନାଟ୍ୟ ପରିମଣକୁ ଗଠନ କରିବାକୁ

ସମର୍ଥ ହୋଇଥିଲେ । ପ୍ରାଚୀନ ଏବଂ ନବୀନ ଉଭୟ ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ନାଟ୍ୟକାର ସ୍ୱାଗତ ଜଣାଇଲେ । ପରଂପରା ଏବଂ ବିଜ୍ଞାନ ଉଭୟ ଦିଗରେ ତା'ଙ୍କର ଗଭୀର ପ୍ରବେଶ ଥିଲା । ତେଣୁ ଉତ୍କଳୀୟ ପରଂପରା, ଏଐତିହ୍ୟକୁ ରୂପ ଦେବାରେ ସେ ବୀରଦର୍ପରେ ଆଗେଇ ଗଲେ । ଲୋକ ଶୈଳୀ ସହିତ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଶୈଳୀର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ କରାଇ ସେ ଏକ ନୂତନ ଶୈଳୀରେ ତା'ଙ୍କର ସୃଷ୍ଟିସମ୍ଭାରକୁ ରୂପାୟିତ କଲେ । ନାଟ୍ୟାମୋଦୀ ଜନତାର ନବୋଦିତ ଚେତନାକୁ ଚରିତାର୍ଥ କରବାକୁ ଅଶ୍ୱିନୀ ଉଭୟ ଆଜିକ ଏବଂ ଆତ୍ମିକ ଦିଗରୁ ନେତୃତ୍ୱ ନେଲେ । ବାସ୍ତବରେ ତତ୍କାଳୀନ ନାଟକର ଦୁର୍ଭିକ୍ଷକୁ ଦୂର କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଅଶ୍ୱିନୀ ଅତି ଶୀଘ୍ର ଉତ୍କଳୀୟ ମାନଙ୍କୁ ସେମାନଙ୍କର ଗୌରବମୟ ଅତୀତ ସହିତ ପରିଚୟ କରାଇ ଦେଇଥିଲେ ।

ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ସ୍ଥାନ ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ହେଲେ ତା'ଙ୍କ ନାଟକର ଆତ୍ମା ସହିତ ଆତ୍ମାକୁ ପରିଚିତ ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ତା'ଙ୍କ ନାଟକର ଅନ୍ତଃସ୍ୱରକୁ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା କରି ଦେଖିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଅର୍ଥାତ୍ ତା'ଙ୍କର ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ ଏକ ଭିନ୍ନ ଦୃଷ୍ଟି ନେଇ ଆତ୍ମାକୁ ବିବେଚନା କରିବାକୁ ହେବ । ଏହି ଅନ୍ତଃନିରୀକ୍ଷଣ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗାର ଅନ୍ୟ ନାମ ହେଲା ‘କଳାଗତ ଅଧ୍ୟୟନ’ । ନାଟ୍ୟ ସମ୍ରାଟଙ୍କୁ ଚିହ୍ନିବାକୁ ହେଲେ ତା'ଙ୍କର ନାଟକର କଳାଗତ ମୂଲ୍ୟ ପ୍ରତି ଆତ୍ମାକୁ ଦୃଷ୍ଟିଦେବାକୁ ହେବ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକର କଳାଗତ ଅଧ୍ୟୟନ:

ନାଟ୍ୟସମ୍ରାଟ ଗୋଟିଏ ‘କୋଣାର୍କ’ ସୃଷ୍ଟି କରି ଚିରଦିନ ପାଇଁ ଅମର ହୋଇ ରହିଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ତା'ଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ କଳାର କୋଣାର୍କ । ଶିଳ୍ପୀର ସ୍ୱାଭିମାନ ନେଇ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକ, ତା'ଙ୍କର କଳାଚାତୁରୀକୁ ନିପୁଣ ଭାବରେ ଦର୍ଶକ ବା ପାଠକର ଆଖି ସାମନାରେ ରଖିପାରିଛି । ସମସ୍ତ ପ୍ରକାର ଶୈଳୀ ଏବଂ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟକୁ ନିଜ ଭିତରେ ସ୍ଥାନ ଦେଇ ତା'ଙ୍କର ନାଟ୍ୟ କୃତି ଗୁଡ଼ିକ ବେଶ୍ କଳାତ୍ମକ ରୂପ ନେଇଛି ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କୁମାରଙ୍କ ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ଭାରରେ ସଂସ୍କୃତ, ଇଂରାଜୀ, ବଂଗଳା ଏବଂ ଲୋକ ନାଟକର ଶୈଳୀର ପ୍ରଭାବ ଅନୁଭୂତ ହୋଇଥାଏ । ଏହି ଚାରିପ୍ରକାର ନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀ ମଧ୍ୟ ନାଟକର କଳା ପରିସରଭୁକ୍ତ । ନାଟକର କଳାଗତ ବିଶ୍ଳେଷଣରୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଏବଂ ରଚନାକୌଶଳର ପାରଦର୍ଶିତା ଆଦି ବୁଝାପଡ଼ିଥାଏ । “ନିଜର ଚିନ୍ତାଧାରା ଏବଂ ଦର୍ଶନକୁ ପ୍ରକଟନ କରିବା ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର କଥାବସ୍ତୁ ଗଠନ, ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି, ଉକ୍ତୁଷ୍ଟ ଭାଷା, ସହେତୁକ କଥୋପକଥନ ଏବଂ ଦେଶକାଳ ଅନୁସାରେ ବାତାବରଣ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ” । ୨ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ଏ ସମସ୍ତ ତତ୍ତ୍ୱ ବସ୍ତୁ, ନାୟକ ଓ ରସ ମାଧ୍ୟମରେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ପାତ୍ର, ବସ୍ତୁ, ଶିଳ୍ପ ଏବଂ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିନା ଶୈଳୀ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକ ନାନା କଳାବୈଚିତ୍ର୍ୟରେ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକର କଳାଶିଳ୍ପ:

ରାଜନୈତିକ ଏବଂ ସାମାଜିକ ଘଟଣା ଭିତରେ ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀର ଆରୋପଣ, ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଏବଂ ପୌରାଣିକ କଥାବସ୍ତୁରେ ଯୁଗୋପଯୋଗୀ ଚିନ୍ତାଧାରାର ରୂପପ୍ରଦାନ, ପ୍ରହସନ ଓ ଏକାକିକା ଭିତରେ ରୁଚ୍ଛ ସାମାଜିକତାର ଆଲେଖ୍ୟ ଅଙ୍କନ ଇତ୍ୟାଦି ଥିଲା ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର କଳାତ୍ମକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀର ଏକ ପ୍ରଧାନ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । ଏହି ବିଶେଷତ୍ୱ ନିକଟରେ ତା'ଙ୍କର ଉତ୍ତରସାଧକଗଣ ନିଶ୍ଚୟ ରଣୀ ରହିବେ । ତା'ଙ୍କ ପରବର୍ତ୍ତୀ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ କାହାଣୀ ଚୟନ, ଭାଷା-ଶୈଳୀ ବିନ୍ୟାସ, ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି, ରସନିଯୋଜନ ଆଦି କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନିକଟରେ ରଣୀ । ଏପରିକି କାଳୀଚରଣ ମଧ୍ୟ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କୁ ସମର୍ଥନ କରିବାକୁ ପଛପଡ଼ି ନାହାନ୍ତି ।

ଅଶ୍ୱିନୀ ପରିବେଶ ଏବଂ ପରିସ୍ଥିତିକୁ ଚାହିଁ ସଦାସର୍ବଦା ବିଷୟ ଚୟନ କରୁଥିଲେ । ଐତିହାସିକ, ପୌରାଣିକ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁକୁ ସାମାଜିକ ମାନଦଣ୍ଡରେ ତତ୍ତ୍ୱାବଳୀ ଶକ୍ତି ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ବେଶ୍ ଥିଲା । ଏହି ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ଉଭୟ ଦର୍ଶକ ଏବଂ ପାଠକଙ୍କର ମନକୁ ଛୁଇଁ ପାରୁଥିଲା । ସମସାମୟିକ ପ୍ରାଣସ୍ୱୟନକୁ ଉଦ୍ଧାବିତ କରିବାରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । କଳାଗତ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ତା'ଙ୍କ ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକ ନିଜ ନିଜର ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟରେ ସ୍ୱୟଂସଂପୂର୍ଣ୍ଣ । ଐତିହାସିକ, ପୌରାଣିକ ଏବଂ ସାମାଜିକ ନାଟକର କଳାଗତ ମୂଲ୍ୟ ପରସ୍ପରଠାରୁ ଭିନ୍ନ ହୋଇଛି ।

ସାମାଜିକ କଥାବସ୍ତୁ:

ସମାଜକୁ ସଂସ୍କୃତ କରିବା ଉପଲକ୍ଷ୍ୟ ନେଇ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କୁମାର ନାଟକ ରଚନା କରିଥିଲେ । ସାମାଜିକ ଜୀବନର ବିବିଧ ସମସ୍ୟାକୁ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ଜନଜୀବନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପହଞ୍ଚାଇବା ଥିଲା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ପରମ ଲକ୍ଷ୍ୟ । ସମାଜ ସଂସ୍କାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ଅଧିକାଂଶ ନାଟକ ରଚନା କରିଥିଲେ । ଏହି ସଂସ୍କାରବାଦୀ ବା ସୁଧାରବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀରେ ତତ୍କାଳୀନ ଆର୍ଯ୍ୟସମାଜ, ବ୍ରାହ୍ମସମାଜ ପ୍ରଭୃତିଙ୍କ ପ୍ରଭାବ ସ୍ପଷ୍ଟ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ସଂସ୍କାରପ୍ରବଣ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଜନସମାଜରୁ କୁସଂସ୍କାର ଏବଂ ଅନ୍ଧବିଶ୍ୱାସ ଲୋପକରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଏକ ପ୍ରକାର ନୂତନ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଚେତନାର ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ସାମାଜିକ ବ୍ୟତିତାରକୁ ଲୋପ କରିବା ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କୁମାର ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଥିଲେ । ନାରୀର ଦୟନୀୟ ସ୍ଥିତିକୁ ଉପଲବ୍ଧ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ନାଟ୍ୟକାର ନାରୀ ପ୍ରଗତିର ଆହ୍ୱାନ ଦେଇଛନ୍ତି । ନାରୀର ବହୁବିଧ ସମସ୍ୟା ଯଥା: ବାଲ୍ୟବିବାହ, ବିଧବାବିବାହ, ଅସବର୍ଣ୍ଣ ବିବାହ, ବେଶ୍ୟାବୃତ୍ତି ଇତ୍ୟାଦି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଲେଖନୀରେ ବେଶ୍ ଜୀବନ୍ତ ହୋଇପାରିଛି । ଦର୍ଶକ ସମାଜ ସମ୍ମୁଖରେ ଉପରୋକ୍ତ ସମସ୍ୟା ଗୁଡ଼ିକର ଜୀବନ୍ତ ଚିତ୍ର ପ୍ରଦାନ କରି ନାଟ୍ୟକାର ସମାଜରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆନୟନ କରିଛନ୍ତି ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକର ପ୍ରେମପ୍ରସଙ୍ଗର ଉପସ୍ଥାପନାରେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ପ୍ରଭାବ

ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ପ୍ରେମର ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରଥମଦର୍ଶନ, ରୂପଗୁଣ ଶ୍ରବଣ, ପ୍ରୀତି ସମ୍ପାଦନା ଇତ୍ୟାଦିକୁ ବଳିଷ୍ଠ ମାଧ୍ୟମ ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ପ୍ରେମପ୍ରଧାନ ନାଟକର ଦୁଃଖାନ୍ତ ପରିଣତି ଅଶ୍ୱିନାଙ୍କ ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣର ଏକ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି । ଅବଶ୍ୟ ଏଥିରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକର ପ୍ରଭାବକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇନପାରେ । ହାସ୍ୟ ଓ ବ୍ୟଙ୍ଗ ସାହାଯ୍ୟରେ ସମାଜର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣିବା ଅଶ୍ୱିନାଙ୍କର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ତାଙ୍କର ସାମାଜିକ ନାଟକ ଏବଂ ପ୍ରହସନ ଗୁଡ଼ିକ ଏହାର ଉଲ୍ଲେଖ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ।

ଐତିହାସିକ କଥାବସ୍ତୁ: ଆଲୋଚ୍ୟ କାଳ ହେଉଛି ଐତିହାସିକ ନାଟକ ପାଇଁ ସମୃଦ୍ଧ କାଳ । ଇତିହାସର ଗୌରବମୟ ଘଟଣା ନାଟକର ରୂପ ନେଇଛି । ଅଶ୍ୱିନୀ ତାଙ୍କ ନାଟକ ପାଇଁ ଓଡ଼ିଶା ତଥା ଭାରତ ଇତିହାସରୁ ଗୌରବମୟ ବିଷୟ ଚୟନ କରିଛନ୍ତି । ବହୁ ପ୍ରଚଳିତ ଐତିହାସିକ କିମ୍ବଦନ୍ତୀକୁ ମଧ୍ୟ ନାଟକୀୟ ଗୌରବ ପ୍ରଦାନ କରିବାକୁ ସେ ପକ୍ଷାତପଦ ହୋଇନାହାନ୍ତି । ଦେଶପ୍ରେମ ହିଁ ଅଶ୍ୱିନାଙ୍କ ନାଟକର ମୁଖ୍ୟ ବିଭବ ହୋଇ ପଡ଼ିଛି । ‘ସେଓଜୀ’ ଭିତରେ ରାଜପୁତ କାହାଣୀର ଗୌରବୋଜ୍ଜ୍ୱଳ ଅଧ୍ୟାୟ ସହିତ ନିଜ ଜନ୍ମଭୂମିକୁ ମୁକ୍ତ କରିବା ପାଇଁ ସେଓଜୀର ସଂଗ୍ରାମ ବିଷୟ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି । ‘ତାଜମହଲ’ ଭିତରେ ପ୍ରେମର ବିଜୟ ଘୋଷିତ ହୋଇଛି । କୋଣାର୍କ, କପିଳେନ୍ଦ୍ର ଦେବ, କଳାପାହାଡ଼, ଓଡ଼ିଆଝିଅ, କେଶରୀ ଗଙ୍ଗା ଭିତରେ ଜାତୀୟତାର ସ୍ୱର ମର୍ମିରିତ । ସମଲେଶ୍ୱରୀ, ଭଞ୍ଜ ଭୂଜଙ୍ଗ ଭିତରେ ଦେଶପ୍ରେମର ଶିକ୍ଷା ପ୍ରଦତ୍ତ ହୋଇଛି । ଜାତୀୟତାର ଭାବ ଫଲ୍‌ଗୁର ଉଦ୍‌ଗୀରଣରେ ଐତିହାସିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ଜୀବନ୍ତ ହୋଇଛି ।

ପୌରାଣିକ କଥାବସ୍ତୁ: ଦେଶ ପ୍ରଚଳିତ କଥାବସ୍ତୁର ଆଧାରରେ ନାଟ୍ୟକାର ପୌରାଣିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ରାମାୟଣ, ମହାଭାରତ, ଲକ୍ଷ୍ମୀପୁରାଣ ଦାର୍ଢ଼ତାଭକ୍ତି ଆଦି ପୁରାଣଗ୍ରନ୍ଥରୁ ନାଟ୍ୟକାର ବସ୍ତୁଚୟନ କରିଛନ୍ତି । ପୁରାଣରୁ ଆନୀତ କଥାବସ୍ତୁର ଚରିତ୍ର ଅଲୌକିକ ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଯେଉଁ ସବୁ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ପୁରାଣ ଭିନ୍ନ ଅନ୍ୟସ୍ରୋତରୁ ଆସିଅଛି ସେଠାରେ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ମାନବେତର ହୋଇପଡ଼ିଛନ୍ତି । ‘ସାବିତ୍ରୀ’ର କଥାବସ୍ତୁ ଲୋକପ୍ରେମର ଆଦର୍ଶ ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ । ‘ଭୀଷ୍ମ’ରେ ସତ୍ୟର ବିଜୟ, ‘ସାବିତ୍ରୀ’ ଓ ‘ଜାନକୀ’ରେ ନାରୀତ୍ୱ ବା ସତୀତ୍ୱର ଆଦର୍ଶ, ‘ସାଲବେଗ’, ‘ଦାସିଆବାଉରୀ’, ‘ତ୍ୟାଗୀରାମଦାସ’, ‘ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତ’, ‘ବନ୍ଧୁମହାନ୍ତି’ରେ ଭକ୍ତର ତ୍ୟାଗପୂର୍ଣ୍ଣ ଆଦର୍ଶର ପରାକାଷ୍ଠା ବର୍ଣ୍ଣିତ । ‘ଚଣ୍ଡାଲୁଣୀ’, ‘ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର’ରେ ଜାତିପ୍ରଥାର ମୂଲୋତ୍ସାଦନ ପାଇଁ ଆହ୍ୱାନ ଦିଆଯାଇଛି ।

ପ୍ରାଚୀନ କଥାବସ୍ତୁକୁ ଆଧୁନିକ ସମସ୍ୟା ଭିତର ଦେଇ ଗତି କରାଇବାରେ ଅଶ୍ୱିନାଙ୍କର କଳାତ୍ମକ ରୁଚି ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇ ଉଠିଛି । ମୋଟ ଉପରେ କଥାବସ୍ତୁ ନିର୍ବାଚନରେ

ନାଟ୍ୟକାର ସମସାମୟିକ ସମାଜ, ପ୍ରାଚୀନ ପରଂପରା, ଐତିହ୍ୟ, ଯୁଗରୁଚି, ନୈତିକତା, ଅଧ୍ୟାତ୍ମ ଆଦର୍ଶ, ନବୀନ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଆଦିକୁ ଆଖି ଆଗରେ ରଖିଛନ୍ତି । ଉନ୍ନତ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଦୂରଦୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ତାଙ୍କର ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରଚୁର ଜନସମର୍ପନ ଲାଭ କରିପାରିଛି ।

ଚରିତ୍ରସୃଷ୍ଟି:

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ନାଟ୍ୟଜଗତ ଚରିତ୍ରର ବିଚିତ୍ର ବର୍ଣ୍ଣବିଭାରେ ଉଦ୍ଭାସିତ । ତାଙ୍କ ନାଟକର ବିଶେଷ ଆକର୍ଷଣ ହେଉଛି ବହୁରଙ୍ଗୀ ଗରିମାମୟ ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି । ଯୁଗାୟ ଚେତନା ଓ କଥାବସ୍ତୁର ଗୌରବମୟ ଐତିହାସିକତା, ପାତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ବିକାଶ ସାଧନ କରିଛି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକୁ ତିନୋଟି ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ ଯଥା: ଦୈବୀ, ଆସୁରୀ, ମାନବୀ, ପୌରାଣିକ ନାଟକରେ ଏହି ତିନି ଶ୍ରେଣୀର ଚରିତ୍ରର ସଂଯୋଜନ ଘଟିଥିଲାବେଳେ ଐତିହାସିକ ଏବଂ ସାମାଜିକ ନାଟକରେ ମାନବୀ ଚରିତ୍ରର ଉପଯୋଗ ଯଥାର୍ଥ ହୋଇଛି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକରେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ଛନ୍ଦରେ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀମାନେ ବିଚରଣ କଲେ ହେଁ ସେମାନଙ୍କର ବୈୟକ୍ତିକ ଉତ୍ତରଣ ମଧ୍ୟ ଘଟିବାରେ କୌଣସି ପ୍ରକାର ବାଧା ଜନ୍ମି ନାହିଁ । ନବଜାଗରଣ ଦ୍ୱାରା ଏହି ଚରିତ୍ରମାନେ ସ୍ୱଭାବତଃ ଭିନ୍ନ ହୋଇଛନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କର ଅଭିରୁଚିର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦେଖାଦେଇଛି । ‘ଜାନକୀ’ରେ ସୀତା ପୁରୁଷପୁଷ୍ପ ସମାଜ ବିରୁଦ୍ଧରେ ବିଦ୍ରୋହିଣୀ ସାଜିଛନ୍ତି । ‘ଚଣ୍ଡାଲୁଣୀ’ର ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଅସ୍ତ୍ରଶୃଙ୍ଖଳା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସଂଗ୍ରାମ କରିଛନ୍ତି ଏବଂ ‘ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ’ ର ଲକ୍ଷ୍ମୀ ନିଜର ନାୟ୍ୟ ଅଧିକାର ପାଇଁ ବିଦ୍ରୋହର ଆହ୍ୱାନ ଦେଇଛନ୍ତି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର କେତେକ ନାୟିକା ସଂସ୍କୃତାନୁସାରୀ ହୋଇଥିଲାବେଳେ ଆଉ କେତେକ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଆଦର୍ଶର ଅନୁସରଣ କରିଛନ୍ତି । ଗଙ୍ଗା, ସାବିତ୍ରୀ, ଲକ୍ଷ୍ମୀ, ତିଳୋତ୍ତମା, ଗୁଣ୍ଡିଚା, ଅରୁଣା, ଚମ୍ପୀ, ସୁନା, କୁମୁଦିନୀ ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ନିୟମାନୁସାରେ ପରିକଳ୍ପିତା । କୃଷ୍ଣା, ନନ୍ଦିକା, ସୀତା, ଲକ୍ଷ୍ମୀ (ଚଣ୍ଡାଲୁଣୀ) ପ୍ରମୁଖ ଚରିତ୍ର ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ଅନୁସାରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲେ ହେଁ ସେମାନଙ୍କ ଉପରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକର ପ୍ରଭାବ ପଡ଼ିଛି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାୟିକା ପତି ସୁହାଗିନୀ । ସେ ସ୍ୱାମୀର ସହଗାମିନୀ, ସହକର୍ମିଣୀ । ଦରକାରବେଳେ ସେ ସ୍ୱାମୀକୁ ସାହାଯ୍ୟ କରିଛି, ପୁଣି ମଧ୍ୟ ସ୍ୱାମୀ ବିରୁଦ୍ଧରେ ବିଦ୍ରୋହ ଘୋଷଣା କରିଛି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ନାୟିକାଗଣ ପତିବ୍ରତା ଯଥା: ସୀତା, ସାବିତ୍ରୀ, ବନ୍ଧୁପତ୍ନୀ, ରାମଦାସର ପତ୍ନୀ, ସାଧନା ପ୍ରମୁଖ । ତାଙ୍କର ନାରୀ ଦୟା, କ୍ଷମାର ଅନନ୍ତ ଉତ୍ସାର । ମାତ୍ର ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସଂସର୍ଗୀତ ନାରୀ ଦୃଷ୍ଟି, ଅସକରିତ୍ରା, ମୁଖରା ଯଥା: ହେନା, ମିସ୍‌ଗୌଧୁରୀ, ଭରାମା, ମନାଷା, ଛଳା, କାତ୍ୟାୟନୀ, କୁତଳା ପ୍ରମୁଖ । ଏମାନେ କଥାକଥାକେ ନିଜର ପ୍ରଚଣ୍ଡ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି । ‘ହିନ୍ଦୁରମଣୀ’ର ଜଳିଆ, ‘ଅଭିନୟ’ର ଯୁଥୁକା, ‘ଜଗଦୀ’ର ଯାମିନୀ, ‘ମାଷ୍ଟରବାବୁ’ର ହେନା ପ୍ରଭୃତି ଭିତରେ ଦରବାରୀ ସଭ୍ୟତାର ଛାପ ଲାଗିରହିଛି । ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ଅନୁକରଣରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଭୀଷ୍ମ, ସତ୍ୟବାନ,

ରାମଚନ୍ଦ୍ର, ବିଦ୍ୟାପତି, ମୁକୁନ୍ଦଦେବ ପ୍ରମୁଖ ଚରିତ୍ର ସଦ୍‌ବଂଶଜ, ଉଚ୍ଚକୁଳ ସମ୍ଭୂତ ଏବଂ ଧାରୋଦାତ ଶ୍ରେଣୀର । ସେମାନଙ୍କ ଭିତରେ ଦାୟିତ୍ୱ ଅଛି, ଶୌର୍ଯ୍ୟବୀର୍ଯ୍ୟ ବି ଅଛି । ସେଓଜୀ, ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର, ପୃଥ୍ୱୀସିଂହ, ବସନ୍ତବିରାଟ, କପିଳେନ୍ଦ୍ର ଦେବ ପ୍ରଭୃତି ଚରିତ୍ର ବୀର ଏବଂ ଧୈର୍ଯ୍ୟଶାଳୀ । ରାମଦାସ, ବନ୍ଧୁ ମହାନ୍ତି, ରଘୁ, ଦାସିଆ, ସାଲବେଗ, ବିଶ୍ୱାବସୁ ପ୍ରଭୃତି ଚରିତ୍ର ଅଧ୍ୟାତ୍ମ ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନାରେ ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ । ଏହି ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକର ଭାକ୍ତିକ ଦିଗଟି ଅଲୌକିକ ଭାବସଂପନ୍ନ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ରସ ଗ୍ରହଣ ତଥା ଭାବ ନିୟୋଜନରେ କୌଣସି ବାଧା ସୃଷ୍ଟିକରିନି । କପିଳେନ୍ଦ୍ର, ଧର୍ମପଦ, ଅଭୟସିଂହ, ପ୍ରତାପରୁଦ୍ର, ନରସିଂହ ଦେବ, ସୁବର୍ଣ୍ଣକେଶରୀ ପ୍ରମୁଖ ଚରିତ୍ର ଜାତୀୟ ଚେତନାରେ ଉଦ୍‌ଭାସିତ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଚଢ଼ନନା, ଭୋଳାନାଥବାବୁ, ବୀରା, ଡାକବାବୁ, ଦାମା, ଶଙ୍କର, ସୁରେଶ, କୁସୁମ, ଜଗମୋହନ ପ୍ରମୁଖ ଚରିତ୍ର ଗାନ୍ଧିବାଦୀ ଚିନ୍ତାଧାରାର ଉପଯୁକ୍ତ ଦାୟାଦ । ସେମାନେ ଅହିଂସା ନୀତିରେ ସତ୍ୟଶିବ ସୁନ୍ଦରର ଉପାସନା କରିଛନ୍ତି ଏବଂ ଗଠନମୂଳକ ଦିଗରେ ନିଜକୁ ଉତ୍ସର୍ଗ କରିଛନ୍ତି । ଅଶ୍ୱିନୀ ସମାଜର ବିଭିନ୍ନ ସ୍ତରରୁ ଚରିତ୍ର ସଂଗ୍ରହ କରିଛନ୍ତି । ସେ ଦୁଷ୍ଟ ଶିଷ୍ଟ ଉଭୟ ଶ୍ରେଣୀର ଚରିତ୍ରର ରୂପାୟନ କରିଛନ୍ତି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିରେ ଧନୀ-ନିର୍ବନ, ଦୋଷୀ-ନିର୍ଦ୍ଦୋଷ, ପରୋପକାରୀ ବିଶ୍ୱାସଘାତକ ଉଭୟ ଅଛନ୍ତି । ତେଣୁ ତାଙ୍କର ‘କଇଦୀ’ର ସ୍କୁଲ ସେକ୍ରେଟାରୀ, ‘ଦୁଃଖେ ସୁଖେ’ର ନନ୍ଦଦୁଲାଲ, ‘ଅଭିନୟ’ର ଚଟପଟି ସାହେବ, ‘ମାମଲତକାର’ର ଜଗବନ୍ଧୁ, ‘ଚଷାଝିଅ’ର ପ୍ରେସିଡେଣ୍ଟ ଓ ବିଦ୍ୟାଧର, ‘ଜରାନୀ’ର ଧୂର୍ଜଟୀବାବୁ, ‘ହିନ୍ଦୁରମଣୀ’ର ଗୋବିନ୍ଦ ପ୍ରମୁଖ ଚରିତ୍ର ବିପରୀତଧର୍ମୀ ଭାବନାକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ଗଢ଼ି ଉଠିଛନ୍ତି । ‘ସାବିତ୍ରୀ’ର ଦୁର୍ଦ୍ଦାନ୍ତସିଂହ, ‘ସାଲବେଗ’ର ଲାଲବେଗ, ‘ଦାସିଆବାଉରୀ’ର ତର୍କ ପଞ୍ଚାନନ ଓ ଷଡ଼ଙ୍ଗୀ, ‘ରଘୁଅରକ୍ଷିତ’ର ଧନୀ, ‘ରାମଦାସ’ର ଧନପତି ସାହୁ ‘ବନ୍ଧୁ ମହାନ୍ତି’ର ବାଞ୍ଛାରାମ, ‘ଶ୍ରୀ ସତ୍ୟନାରାୟଣ’ର ଫାସ୍ୟାରା ‘ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ’ର ମାମଲତକାର ପ୍ରଭୃତି ଖଳଚରିତ୍ରର ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ ହେଁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଲେଖନୀରେ ସ୍ୱାଭାବିକ ହୋଇପାରିଛନ୍ତି ।

ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ର ପାରିପାର୍ଶ୍ୱକିତାର ପ୍ରଭାବରେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଛନ୍ତି । ସ୍କୁଲମାଷ୍ଟର ମହେଶବାବୁ, ଖଗେନ୍ ନନ୍ଦଦୁଲାଲ, ମି:ଦାସ (ଅଭିନୟ), ରାମା, ଜଲା, ଶାମା, ଶାମୀ, ନରହରି ବାବୁ, ମି:ଦାସ (ଭାଇ) ପ୍ରଭୃତି ଚରିତ୍ର ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଭିନ୍ନ ହେଲେ ହେଁ ପରବର୍ତ୍ତୀ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଛନ୍ତି ।

ଅଶ୍ୱିନୀ ଅଧିକାଂଶ ଚରିତ୍ରର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଚିତ୍ରଣରେ ପାରଂପରିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀଦ୍ୱାରା ଅନୁପ୍ରାଣିତ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ତାଙ୍କର ଯୁଦ୍ଧୋତ୍ତର ଶିଳ୍ପରେ ମନୋବିଜ୍ଞାନର ଗୁଡ଼ ଛାପ ଦେଖାଯାଏ । ଜୀବନର ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଅନୁଭବ, ବସ୍ତୁବ୍ୟାପାରସ୍ଥିତି, ସୂକ୍ଷ୍ମ ପର୍ଯ୍ୟବେକ୍ଷଣ ଶକ୍ତି, ଲୋକଚରିତ୍ର ଅନୁଶୀଳନର ଧାମତା, ଜଗତ ଏବଂ ଜୀବନ ପ୍ରତି ମୌଳିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ,

ପାରିପାର୍ଶ୍ବିକ ଜ୍ଞାନ ଇତ୍ୟାଦି ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କୁ ସଫଳ ଚରିତ୍ର ନିର୍ମାଣରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଛି । ପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର ମନୋବୈଜ୍ଞାନିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀରେ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ (ଅଭିନୟ, କଳଦୀ) କରିଛନ୍ତି । ଜୀବନ ସହିତ ହୃଦୟର ସଂଘର୍ଷ, ବ୍ୟକ୍ତି ସହିତ ସମାଜର ସଂଘର୍ଷ ଉକ୍ତ ନାଟକ ଦ୍ବୟର ଚରିତ୍ରକୁ ଜୀବନ୍ତ କରି ଠିଆ କରାଇଛି ।

ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କର ଅଧିକାଂଶ ଚରିତ୍ର ଆଦର୍ଶବାଦୀ ଏବଂ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଭାବସଂପନ୍ନ । ସେମାନେ ସମସ୍ତେ ନୀତିମୟ ଜୀବନଯାପନ ପସନ୍ଦ କରିଛନ୍ତି । ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କର ସବୁଠୁଁ ବଡ଼ ବିଶେଷତ୍ବ ହେଲା, ସେ ତାଙ୍କ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକୁ ସ୍ବାଧୀନଚେତା କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଛନ୍ତି । ଅଧିକାଂଶ ଚରିତ୍ର ବ୍ୟକ୍ତିସ୍ବାତନ୍ତ୍ର୍ୟର ସମର୍ଥକ । ନିଜର ଅଧିକାର ସାବ୍ୟସ୍ତ ପାଇଁ ସେମାନେ ଗଣତାନ୍ତ୍ରିକ ପଦ୍ଧାର ଆଶ୍ରୟ ନେଇଛନ୍ତି । ସ୍ତ୍ରୀ-ପୁରୁଷ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ନାଟ୍ୟକାର ଭାରସାମ୍ୟ ରକ୍ଷାକରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ବିଭିନ୍ନ ତତ୍ତ୍ବ ଏବଂ ଆଦର୍ଶର ଅବତାରଣା କରି ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକୁ ଦାର୍ଶନିକ ଅନାସକ୍ତ ଭାବର ଭିତର ଦେଇ ଗଢି କରାଇବା ଯେମିତି ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କର ଏକ ସ୍ବାଭାବିକ ଆକର୍ଷଣରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି ।

ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣରେ ଅଶ୍ବିନୀ ତା'ଙ୍କର ପୂର୍ବରଥାମାନଙ୍କଠାରୁ ଅନେକାଂଶରେ ଭିନ୍ନ ଏବଂ ଉନ୍ନତ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଆଦି ଯୁଗରେ ଚରିତ୍ରର ଉନ୍ନେଷ ହୋଇଥିଲା ସତ ମାତ୍ର ତା'ର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ବର ବିକାଶ ଘଟିଛି ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କ ଯୁଗରେ ଏବଂ ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କ ହାତରେ । ସ୍ବତନ୍ତ୍ର ଜୀବନ ଦର୍ଶନ, ଅନ୍ତରଂଗ ଭାବାନୁଭୂତି ଏବଂ ରୋମାଂଷିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଦ୍ବାରା ଅଶ୍ବିନୀ ଅନ୍ୟ ସମସ୍ତଙ୍କଠାରୁ ଆଗରେ ଥିଲେ ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ସବୁ ଦିଗରୁ ସବୁ ସମୟରୁ ଏବଂ ସବୁପ୍ରକାର ଚରିତ୍ରକୁ ଜୀବନ୍ୟାସ ଦେଇ ଅଶ୍ବିନୀ ମୁଷ୍ଟିମେୟ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କର ଏକ ବିଚିତ୍ର ଚିତ୍ରଶାଳା ନିର୍ମାଣ କରିଛନ୍ତି ।

ରସ ସଂଯୋଜନା:

ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ସଂସ୍କୃତର ଅଖଣ୍ଡ ଆଧିପତ୍ୟ ଅପ୍ରତିହତ ରହିଛି । ଆଚାର୍ଯ୍ୟଗଣ ନାଟକର ଏକ ଗୁରୁତ୍ବପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଭବ ରୂପରେ 'ରସ'କୁ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ରସର ଆଧାରଭୂମି ହେଉଛି 'ଭାବ' । ଅର୍ଥାତ୍ ମାନବ ହୃଦୟର ଅସରନ୍ତି ଭାବ ରାଜି 'ରସ' ମଧ୍ୟରେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଲାଭ କରିଥାଏ । ସଫଳ ସ୍ରଷ୍ଟାମାନେ ନିଜ ନିଜର ନାଟକରେ ଏହି ଅନିବର୍ତ୍ତନୀୟ ଭାବତରଙ୍ଗକୁ ନାନା ଘାତ ପ୍ରତିଘାତ ଭିତର ଦେଇ ଗଢି କରାଇଥାନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ବିନୀକୁମାରଙ୍କ ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକ ସଫଳ ରସ ନିଷ୍ପତ୍ତିର ଚୁଡ଼ାନ୍ତ ଯରିପ୍ରକାଶ । ନାଟ୍ୟକାର ତା'ଙ୍କର ସମସ୍ତ ନାଟକରେ ବୀର, ଶାନ୍ତି, କରୁଣ ଏବଂ ଶୃଙ୍ଗାରରସକୁ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ହାସ୍ୟରସ ଆନୁଷଙ୍ଗିକ ରସ ଭାବରେ ସ୍ବାକୃତ । ତେବେ ଅଶ୍ବିନୀ ତା'ଙ୍କ ନାଟକରେ ମୁଖ୍ୟ ରସ ଭାବରେ ବୀର, କରୁଣ, ଶାନ୍ତି ରସକୁ ସ୍ଥାନ ଦେଇଛନ୍ତି ।

ଯୁଦ୍ଧ ବିଗ୍ରହର ଘନଘଟାକୁ ନେଇ ରଚିତ ହୋଇଥିବା ନାଟକରେ ବୀରରସ

ମୁଖ୍ୟସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କରିଛି । ଏତଦ୍‌ବ୍ୟତୀତ ଶୌର୍ଯ୍ୟ ବୀର୍ଯ୍ୟର ପରିପ୍ରକାଶରେ ମଧ୍ୟ ବୀର ରସର ଭୂମିକା ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ । ବିଶେଷତଃ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଏଂତିହାସିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ଏହି ରସର ସଫଳ ପରିପ୍ରକାଶ ଘଟିଛି । ସେଓଜୀ, କଳାପାହାଡ଼, ସମଲେଶ୍ୱରୀ, କେଶରୀଗଙ୍ଗ, ଓଡ଼ିଆଝିଅ, ଡଂକଭୂଜଙ୍ଗ, ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ବୀରରସର ଭରପୁର । ‘ଭୀଷ୍ମ’, ‘ସାବିତ୍ରୀ’ ‘ସାଲବେଗ’, ‘ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର’ ପ୍ରଭୃତିରେ ବୀରରସ ସ୍ଥାନ ଲାଭ କରିଥିଲେ ହେଁ ଏହାର ଅନ୍ତରାଳରେ ଭକ୍ତିରସ ବା ଶାନ୍ତରସ ଆତ୍ମଗୋପନ କରିଛି । ‘ଭୀଷ୍ମ’ ଏବଂ ‘ସାବିତ୍ରୀ’ରେ ବୀରରସ ସଫଳତା ଲାଭକରିଛି । ଭୀଷ୍ମଙ୍କ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ସୃଷ୍ଟିର ସମସ୍ତ ଚରିତ୍ରକୁ ମ୍ଲାନ କରିଦେଇଛି । ଶୃଙ୍ଗାର ରସ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକରେ ଅଙ୍ଗାରସ ଭାବରେ ସ୍ଥାନ ଲାଭ କରିଥିଲେ ହେଁ କୌଣସିଠାରେ ମୁଖ୍ୟରସର ଚୌରବ ଲାଭ କରିପାରିନାହିଁ । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକର ଶୃଙ୍ଗାରିକତା ରାତିକାଳୀନ ଶୃଙ୍ଗାରିକତାଠାରୁ ସାମାନ୍ୟ ଭିନ୍ନ ଧରଣର ଏବଂ ମାର୍ଜିତ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଯଥା: ସାଲବେଗ, ବନ୍ଧୁ ମହାନ୍ତି, ଶ୍ରୀ ସତ୍ୟ ନାରାୟଣ ପ୍ରଭୃତିରେ ଶୃଙ୍ଗାରରସ ପ୍ରକ୍ଷିପ୍ତ । ଏଂତିହାସିକ ନାଟକ ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର, ଡଂକଭୂଜଙ୍ଗ, ତାଜମହଲ, ପାଇକ ପୁଅ ଏବଂ ସେଓଜୀରେ ଆଂଶିକ ଭାବରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି ଶୃଙ୍ଗାରିକତା । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ସାମାଜିକ ନାଟକ ମାଷ୍ଟରବାବୁ, ହିନ୍ଦୁମଣୀ, ମାମଲତକାର, ଅଭିନୟ, କଜଦୀ ପ୍ରଭୃତିରେ ଏହି ରସର ପ୍ରଭାବ ଅକ୍ଷତ ରହିଛି । ପ୍ରହସନ ‘ପ୍ରେମିକ ଛାତ୍ର’ ଶୃଙ୍ଗାରରସର ଏକ ଉତ୍କଳ ଉଦାହରଣ । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଶୃଙ୍ଗାରିକତା ବେଶ୍ୟାଲକ୍ଷ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ ନ ରହି ପାରିବାରିକ ଜୀବନର ପରିଧିକୁ ମଧ୍ୟ ସ୍ପର୍ଶ କରିଛି । ବିବାହିତ ପୁରୁଷ କେତେବେଳେ ନିଜ ପତ୍ନୀର ପ୍ରେମରେ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ହୋଇପାରୁନି ତ, ପୁଣି କେତେବେଳେ ବିବାହିତା ନାରୀ ଉପପତିର ସାନିଧ୍ୟ ପାଇଁ ବ୍ୟାକୁଳ ହୋଇ ଉଠିଛି । ଅବଶ୍ୟ ଏହାକୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସଂସର୍ରର ଫଳ ବୋଲି ଧରି ନିଆଯାଇପାରେ ।

ଭକ୍ତିରସ ବା ଶାନ୍ତରସର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକକୁ ସାର୍ଥକ ରୂପ ଦେଇଛି । ତାଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକ ପଛରେ ଏକ ଭାକ୍ତିକ ଆଦର୍ଶ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ । ସାଲବେଗ, ରାମଦାସ, ଦାସିଆବାଉରୀ, ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତ, ବନ୍ଧୁମହାନ୍ତି ପ୍ରଭୃତି ଚରିତ୍ର ଏହି ରସର ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ କରିଛନ୍ତି । ‘ଚଣ୍ଡାଲୁଣୀ’ରେ ଲକ୍ଷ୍ମୀଙ୍କର ‘ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ’ରେ ଗୋପୀନାଥଙ୍କର, ‘ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର’ରେ ନୀଳ ମାଧବଙ୍କର, ‘ସାଲବେଗ’ରେ ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କର, ‘ଶ୍ରୀ ସତ୍ୟନାରାୟଣ’ରେ ସତ୍ୟନାରାୟଣଙ୍କର ‘ଶ୍ରୀ ଲୋକନାଥଙ୍କର ମହିମା ପ୍ରକଟିତ । ‘ଦାର୍ତ୍ତ୍ୟତାଭକ୍ତି’ ଆଧାରିତ ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକ ଭକ୍ତିରସର ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଉତ୍କଳ ଦୃଷ୍ୟ । ଭକ୍ତ ଏବଂ ଭଗବାନଙ୍କ ପାରସ୍ପରିକ ସନ୍ଦେହ ଏବଂ ସଂପର୍କ, ଅଭିମାନ ଏବଂ ପରୀକ୍ଷା ଭିତରେ ଏହି ଭକ୍ତିରସର ଦିଗ୍‌ବଳୟଟି ବେଶ୍ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ।

ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ନାଟକର କରୁଣ ରସ ପଛରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକର ପ୍ରଭାବ ନାହିଁ । ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ନାଟକର ଟ୍ରାଜିକ ସ୍ୱର ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କୁ ଅନୁପ୍ରାଣିତ କରିଛି । ତେଣୁ

ତା'ଙ୍କର ଅଧିକାଂଶ ନାଟକ ବିୟୋଗାନ୍ତକ ହୋଇଛି । ଏଐତିହାସିକ ନାଟକରେ କଳାପାହାଡ଼, କୋଣାର୍କ, କେଶରୀଗଙ୍ଗ, ଓଡ଼ିଆଝିଅ, ତାଜମହଲ ଆଦି ତାର ସାର୍ଥକ ଉଦାହରଣ । ପୌରାଣିକ ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ଜାନକୀ, ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ ଦୁଇଟି ସଫଳ ବିୟୋଗାନ୍ତକ ନାଟକ । ସାମାଜିକ ନାଟକ ଭିତରେ ହିନ୍ଦୁରମଣୀ, ମାମଲତକାର, ଅଭିନୟ, ଦୁଃଖେସୁଖେ, କଇଦୀ କରୁଣରସକୁ ବେଶ୍ ଭାବେ ସ୍ଥାନ ଦେଇପାରିଛି । ମୃତ୍ୟୁ, ବିଛେଦ, ଯନ୍ତ୍ରଣା ଭିତରେ କରୁଣତା ସ୍ବାଭାବିକ ଭାବରେ ରୂପ ପରିଗ୍ରହ ଲାଭ କରିଛି ।

ଅଶ୍ବିନୀ ତା'ଙ୍କ ନାଟକରେ ହାସ୍ୟରସକୁ ବଳାକାର ଭାବରେ ପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି । ଯୁଗରୁଚିକୁ ଚାହିଁ ସେ ଶସ୍ତ୍ରା ଲଘୁ ହାସ୍ୟରସର ଅବତାରଣା କରିଛନ୍ତି । ଏଥିପାଇଁ ଲୋକ ନାଟକର ପରଂପରାକୁ ଅନୁସରଣ କରିବାକୁ ଭୁଲିନାହାନ୍ତି । ବିମଳ ହାସ୍ୟରସକୁ ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କ ନାଟକ ଭିତରେ ଖୋଜିବସିଲେ ହତାଶ ହେବାକୁ ପଡ଼େ । ଯାତ୍ରା ଶୈଳୀର ଅନୁକରଣରେ ଅଶ୍ବିନୀ ହାସ୍ୟରସର ପରିବେଷଣ କରିଛନ୍ତି । ବିଷୟବସ୍ତୁର ଗୁରୁତ୍ବ, କାହାଣୀର ସଫଳତା ତା'ଙ୍କ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ଏତେ ଅଧିକ ଯେ, ତା' ପାଖରେ ଏହି ହାସ୍ୟରସ ପୁରାପୁରି ମୁଗ୍ଧ ପଡ଼ିଯାଇଛି । 'ରିଫର୍ମିଡ଼ ଲେଡ଼ି' ଏବଂ 'ପ୍ରେମିକଛାତ୍ର' ରେ ହାସ୍ୟରସ ବାଉଁଶରସ ଭିତର ଦେଇ ଗତି କରିଛି । ନାଟ୍ୟକାର ବଳାକାର ପୂର୍ବକ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ହସାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ପୌରାଣିକ ନାଟକରେ ହାସ୍ୟରସ କୃତ୍ରିମ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଏଐତିହାସିକ ଏବଂ ସାମାଜିକ ନାଟକରେ ହାସ୍ୟରସ ସ୍ଥାନ ଲାଭ କରିଥିଲେ ହେଁ ତାହା ଉଚ୍ଚମାନର ନୁହେଁ । ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କ ନାଟକର ସ୍ଥାନ ବିଶେଷରେ ଉନ୍ୟାନକ ଏବଂ ବୀରସ୍ବ ରସ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ତାହା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଗୌଣ ହୋଇ ରହିଯାଇଛି । ମୋଟ ଉପରେ ନାଟ୍ୟସମ୍ରାଟଙ୍କ ରସବାଚୁରୀ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ସୁଷ୍ମାମାନଙ୍କଠାରୁ ଯେ ଯଥେଷ୍ଟ ଉନ୍ନତ ଥିଲା, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ ।

ଛନ୍ଦ ଓ ଗୀତ ଯୋଜନା:

ପୃଥିବୀର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଭାଷାର ସାହିତ୍ୟ ପଦ୍ୟ ଛନ୍ଦରୁ ଆରମ୍ଭ ହେଲାଭଳି ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟର ଆଦିଯୁଗ ମଧ୍ୟ ପଦ୍ୟାତ୍ମକ ଛନ୍ଦରୁ ମୁକ୍ତ ନୁହେଁ । ପଦ୍ୟର ସବୁଠୁ ସଫଳ ପ୍ରୟୋଗ ଘଟିଛି ନାଟକରେ । ଉଦାହରଣ ସ୍ବରୂପ କାବ୍ୟ-ନାଟକ, ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଆଦିକୁ ଧରି ନିଆଯାଇପାରେ । ନାଟକରେ ପଦ୍ୟର ଗୁରୁତ୍ବକୁ ସ୍ବାକାର କରି ଜେନିକ ସମାଲୋଚକ କହନ୍ତି- "Above all, it is only in poetry that we can feel that the dignity and grandeur of the human spirit survive, its failure and impotence. It is only by the eloquence of his passions that man becomes greater than the fate which overwhelms him and which proves inexorably his slavery to death." ୩୭ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଆଦିଯୁଗର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ନିଜକୁ

ପଦ୍ୟର ପ୍ରଭାବରୁ ମୁକ୍ତ କରିପାରି ନଥିଲା । କାରଣ ଦୀର୍ଘଦିନ ଧରି ନାଟକ ରାଜ୍ୟରେ ଆବୃତ୍ତିଧର୍ମୀ ପଦ୍ୟ ଛନ୍ଦର ରାଜପଣ ବା ସାର୍ବମୟୀ ଅପ୍ରତିହତ ଥିଲା ।

ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ନାଟକ ଗଦ୍ୟଛନ୍ଦକୁ ଆଧାରକରି ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲେ ହେଁ ପଦ୍ୟଛନ୍ଦକୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୁଲିପାରିନି । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ପାରଂପରିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଏବଂ ଲୋକନାଟକର ପ୍ରଭାବ ଯୋଗୁଁ, ତାଙ୍କ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ପଦ୍ୟଛନ୍ଦକୁ ସ୍ଥାନ ଦେବାକୁ ବାଧ୍ୟ ହୋଇଛି । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ଛନ୍ଦଯୋଜନା ରୀତିକୁ ଅଶ୍ୱିନୀ ଅନୁସରଣ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ଐତିହାସିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ଛନ୍ଦ ସଂସ୍କୃତାନୁସାରୀ ହୋଇପାରିଛି । ସମସ୍ୟାବହୁଳ ସାମାଜିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ଛନ୍ଦର ପ୍ରୟୋଗ ନାହିଁ କହିଲେ ଚଳେ । କଳାପାହାଡ଼, ଭୀଷ୍ମ, କୋଣାର୍କ ପ୍ରଭୃତି ନାଟକରେ ଛନ୍ଦଯୋଜନା ଉଚ୍ଚକୋଟୀର ଏବଂ କଳାତ୍ମକ ହୋଇପାରିଛି ।

ନାଟକରେ ସଂଗୀତର ସଂଯୋଜନ ଆଧୁନିକ କାଳରେ ଏକ ଦୋଷ ବୋଲି ବିବେଚିତ ହେଉଥିଲେ ହେଁ ତତ୍କାଳୀନ ସମୟରେ ସଂଗୀତର ଭୂମିକା ବହୁ ଉଚ୍ଚରେ ଥିଲା । ଗୀତ ଏବଂ ନୃତ୍ୟ ଉଭୟକୁ ନେଇ ସଂଗୀତ ନିଜର ସ୍ଥାନ ସୁନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କରିପାରିଥିଲା । ତଃ ରଘୁବଂଶଙ୍କ ମତରେ- “ କେବଳ ରଂଗମଞ୍ଚ ଉପରେ ଦୃଶ୍ୟର ସଜ୍ଜାକରଣ କରିଦେଲେ କିମ୍ବା ଘଟଣା ବିନ୍ୟାସର ବାତାବରଣ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଦେଲେ ନାଟକ ସଫଳ ହୋଇଯିବ ନାହିଁ, ଏଥିପାଇଁ ସଙ୍ଗୀତର ପ୍ରୟୋଜନୀୟତା ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ । ଆଦିଯୁଗର ପ୍ରାୟ ସମସ୍ତ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଗୀତ ରଚନାରେ କିଛି ନା କି ବିଶେଷତ୍ୱ ଥିଲା ।

ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ଠାରୁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ବିଶେଷତ୍ୱ ଏହା ହିଁ ଥିଲା ଯେ ସେ ହିନ୍ଦୀ, ଇଂରାଜୀ ଓ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ସଂଗୀତ ରଚନା କରିପାରୁଥିଲେ । ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ରଚିତ ସଙ୍ଗୀତଗୁଡ଼ିକ ଆଞ୍ଚଳିକ ଭାଷାଦୃଷ୍ଟ ସମ୍ବଳପୁରୀ ଏବଂ ଆଦିବାସୀ ଭାଷାର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ତାଙ୍କର କେତେକ ସଂଗୀତରେ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । କେତେକ ସ୍ଥାନରେ ଅର୍ଥହୀନ ସଙ୍ଗୀତର ପ୍ରୟୋଗ ମଧ୍ୟ ଘଟିଛି । ପାର୍ସୀ ଥିଏଟର ପ୍ରଭାବରେ ନାଟ୍ୟକାର ମଧ୍ୟ ସଂଳାପ ମଝିରେ ମଝିରେ ଗୀତି ସଂଯୋଜନା କରିଛନ୍ତି । ବିଭିନ୍ନ ଭାଷାର ସଂଗୀତ ରଚନା କରିପାରିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଅଶ୍ୱିନୀ କାଳୀବାବୁଙ୍କ ପରି ସଫଳତା ପାଇପାରିନାହାନ୍ତି । କାରଣ ତାଙ୍କ ନିଜଗରେ ଗୀତ ଗୁଡ଼ିକର ଅଧନୁବିନ୍ୟସ୍ତ ପ୍ରୟୋଗ ଘଟିଛି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଗୀତ ରଚନାର ମୌଳିକତା କେବଳ ଐତିହାସିକ ନାଟକରେ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ସଂଯୋଜିତ ଗୀତ ଗୁଡ଼ିକ ଭାବାନୁସାରୀ ହୋଇପାରିଛି । ମାତ୍ର ପୌରାଣିକ ନାଟକରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ବିଫଳ ହୋଇଛନ୍ତି । ବିଭିନ୍ନ ପୁରାଣ ଏବଂ ସର୍ବୋପରି ‘ଦାର୍ଦ୍ଦ୍ୟତାଭକ୍ତି’ ର ଗୀତାଂଶକୁ ଉଦ୍ଧାର କରିବା ଦ୍ୱାରା ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ସଂଗୀତ ଯୋଜନାର ମୌଳିକତା ବ୍ୟାହତ ହୋଇଛି । ସାମାଜିକ ନାଟକରେ ସଂଗୀତ ଭାଗ ସ୍ୱଳ୍ପ । ତାର କାରଣ ସ୍ୱରୂପ ଆଧୁନିକ ଗଦ୍ୟର କ୍ରମବିକାଶକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ସାହିତ୍ୟରେ ଗଦ୍ୟର ବିକାଶ ଘଟିବା

ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ପଦ୍ୟର ସ୍ୱାଭାବିକତା ହ୍ରାସପାର ତାର ଗଦ୍ୟ ଛନ୍ଦକୁ ଉନ୍ନତ ହୋଇଥାଏ । ‘ପ୍ରେମିକ ଛାତ୍ର’ ପ୍ରହସନରେ ରମେଶ ମାଛଡ଼ିକ କଣ୍ଠରେ ଇଂରାଜୀ ଗୀତଟି ଦିଆଯାଇଛି । ‘ରିଫର୍ମଡ଼ ଲେଡ଼ି’ରେ ଇଂରାଜୀ ମିଶା ଓଡ଼ିଆ ପ୍ରସ୍ତାବନା ଗୀତଟି ସଂଯୋଜିତ ହୋଇଛି । ‘ମାମଲତକାର’ ନାଟକରେ ସଂସ୍କୃତଭାଷାର ଗୀତଟି (ଗୀତଗୋବିନ୍ଦ ପଦ) ପ୍ରଦତ୍ତ ହୋଇଛି । କେତେକ ସାମାଜିକ ନାଟକର ପରିବେଷିତ ଗୀତଗୁଡ଼ିକରେ ଇଂରାଜୀଭାଷାର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ବେଶ୍ୟାଳୟରେ ପରିବେଷିତ ସଙ୍ଗୀତ ଗୁଡ଼ିକରେ ଉର୍ଦ୍ଦୁ ଏବଂ ହିନ୍ଦୀ ଭାଷାର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଥିଲା ପରି ‘ଇରାନୀ’ରେ ଓଡ଼ିଆ ଏବଂ ଇଂରାଜୀ ଭାଷାର ମିଶ୍ରରାଗରଞ୍ଜିତ ସଙ୍ଗୀତଟି ସଂଯୋଜିତ ହୋଇଛି । ‘ଶ୍ରୀ ସତ୍ୟ ନାରାୟଣ’ରେ ଓଡ଼ିଆ ଏବଂ ବଂଗଳା ଭାଷାର ଆବୃତ୍ତିଧର୍ମୀ ସଙ୍ଗୀତ ସ୍ଥାନ ଲାଭ କରିଛି । ‘ସାଲବେଗ’, ‘ତାଜମହଲ’ରେ ଉର୍ଦ୍ଦୁ ଭାଷାର ସାଙ୍ଗୀତିକତା ଉପଲବ୍ଧ ହୁଏ ।

‘କାଞ୍ଚୁକାବେରୀ’ ନାଟକରେ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ରାଜସଭାର ନୃତ୍ୟଗୀତ, ସଖୀ ବା ସହଚରୀ ମାନଙ୍କର ସଙ୍ଗୀତ ଗାନ ଆଦି ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳର ବହୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିଛି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ଏହାର ପ୍ରତିଫଳନ ଦେଖାଯାଏ । ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ଗୀତି ସଂଯୋଜନା ବହୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ପ୍ରଭୁତ୍ୱ କରିଥିଲା । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଆଦିଯୁଗର ନାଟକ ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରି ଅଧ୍ୟାପକ ରାୟ କହନ୍ତି- “ଏହି ନାଟକମାନଙ୍କୁ (କାଞ୍ଚୁକାବେରୀ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଲେଖକଙ୍କର ନାଟକ) ଅନୁଶୀଳନ କଲେ ଦେଖାଯିବ ଯେ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ସଙ୍ଗୀତର ଅବାସ୍ତବତା ବିଷୟ ଉପଲବ୍ଧ କରୁଥିଲେ ହେଁ ନିଜ ନିଜ ଲେଖା ମଧ୍ୟରେ ସଙ୍ଗୀତକୁ ଅନୁପ୍ରବିଷ୍ଟ କରାଇବା ନିମନ୍ତେ ଓ ସେଥିରେ ସୁଯୋଗ ପାଇବା ନିମନ୍ତେ ସର୍ବଦା ବ୍ୟସ୍ତ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଙ୍କର ଶେଷରେ ଗୋଟିଏ ଲେଖାଏ ସଙ୍ଗୀତ ଯୋଡ଼ିଦେବା ଆଧୁନିକ ନାଟକର ରୀତି ହୋଇଅଛି । ରାଜ ଦରବାରରେ ନର୍ତ୍ତକମାନଙ୍କର ନୃତ୍ୟଗୀତ, ନାୟିକାର ସହଚରୀମାନଙ୍କ ପ୍ରେମ ବିଷୟକ ବା ବସନ୍ତ କାଳର ମାଧୁର୍ଯ୍ୟ କାଳ ବିଷୟକ ଗୀତ ଗାଇବା ଓ ନାୟିକା ମଧ୍ୟ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଶୋକ ସମୟରେ ସଂଗୀତରେ ଦୁଃଖ ପ୍ରକାଶ କରିବା ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ରୀତି ହୋଇଅଛି” ୧୪ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ସଂଗୀତରେ ଭରପୁର ହେଲେ ହେଁ କୌଣସିଟିରେ ଶିଳ୍ପୀସୁଲଭ ଦୃଷ୍ଟିଂଗୀ ନାହିଁ । ଅଧିକାଂଶ ସଂଗୀତ ଲାକ୍ଷଣିକତା, ଦାର୍ଶନିକତା, କାବ୍ୟିକତା ଏବଂ ରହସ୍ୟମୟତାରେ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ । ଗୀତ ରଚନାରେ କଳ୍ପନା ପ୍ରବଣତା ସହ ଭାବୁକତାର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ ଘଟିଛି । କେତେକ ସଙ୍ଗୀତ ସମୟାନୁବର୍ତ୍ତୀ ହୋଇଥିଲାବେଳେ, ଆଉ କେତେକ ତାତ୍ତ୍ୱିକ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ସଙ୍ଗୀତ ସୃଷ୍ଟିକୁ ଦୃଷ୍ଟି ନିକ୍ଷେପ କଲେ, ଭାବୁକର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ, ମାତୃଭୂମିର ମମତା, ଅତୀତର ଗୌରବମୟତା, ପରାଜିତ ପ୍ରାଣର ଅଶ୍ରୁବିଚ୍ଛେଦଜନିତ ଯନ୍ତ୍ରଣା, ଦେଶପ୍ରେମର ନିଷ୍ଠା, ନାରୀସୁଲଭ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ଆତ୍ମସମର୍ପଣ, ସନ୍ୟାସୀସୁଲଭ ବୈରାଗ୍ୟ, ବିରହିଣୀ ହୃଦୟର ବ୍ୟଥା, ବାର୍ଦ୍ଧକ୍ୟର ବିଶ୍ୱାସ ଏବଂ ଆତ୍ମା,

ଅସହାୟତାଜନିତ ପାଶ୍ଚାତାପ, ଗ୍ଳାନିବୋଧ ଓ ସର୍ବୋପରି ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ପ୍ରଶାନ୍ତି ପ୍ରଭୃତି ବିଶେଷତ୍ୱ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ ।

ଭାଷା, ଶୈଳୀ ଓ ସଂଳାପ:

ପାତ୍ରୋପଯୋଗୀ ଭାଷା, ଶୈଳୀ ଏବଂ ସଂଳାପ ରଚନାରେ ମଧ୍ୟ ଅଶ୍ୱିନୀ ବେଶ୍ ପାରଦର୍ଶିତା ଲାଭ କରିଛନ୍ତି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକର ଭାଷା ସାଧାରଣତଃ ଦୁଇ ପ୍ରକାରର ଯଥା: (୧) ଲୋକଭାଷା ବା କଥିତ ଭାଷା ବା ଗ୍ରାମୀଣଭାଷା (୨) ସାହିତ୍ୟିକ ଭାଷା ବା ବିଦଗ୍ଧ ଭାଷା । ତାଙ୍କର ସମସ୍ତ ନାଟକରେ ଏହି ଉଭୟବିଧ ଭାଷାର ବ୍ୟବହାର ହୋଇଛି । ଲୋକ ଭାଷାରେ ପୁଣି ବିଭିନ୍ନତା ମଧ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ । ସ୍ଥଳ ବିଶେଷରେ ସେଥିରେ ଆଞ୍ଚଳିକ ଭାଷାର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ ଘଟିଛି । ପଶ୍ଚିମ ଓଡ଼ିଶାର ଭାଷା ତାଙ୍କ ନାଟକରେ ଅନେକ ସ୍ଥାନରେ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ବିସ୍ତାର କରି ଏକ ପ୍ରକାର ଆଞ୍ଚଳିକତାର ସ୍ୱାଦ ପ୍ରଦାନ କରିଛି । ନାଟକର କେତେକ ସ୍ଥାନରେ ହିନ୍ଦୀ ଏବଂ ଉର୍ଦ୍ଦୁ ଭାଷାର ପ୍ରୟୋଗ ମଧ୍ୟ ଘଟିଛି । ଗାଁ ଗହଳିର ସାଧାରଣ ଭାଷା ଅବିକଳ ରୂପ ଗ୍ରହଣ କରିଛି ।

‘ହିନ୍ଦୁରମଣୀ’ରେ ଦାମିନୀ ଏବଂ କୁମୁଦିନୀର ଭାଷା, ‘ମାଷ୍ଟରବାବୁ’ରେ ଦୁର୍ଗାଦେବି ଓ ଦାନୀର ଭାଷା, ‘ଭାଇ’ରେ ଫୁଲବୋଉର ଭାଷା, ‘ଶ୍ରୀ ଲୋକନାଥ’ରେ ଚିମା ଓ ଗୁରୁ ଭାଷା, ‘ଚଷାଝିଅ’ରେ ଦାମା ଓ ଚମ୍ପାର ଭାଷା, ‘ମାମଲତକାର’ରେ ସୁନା ଓ ପଥାନଙ୍କ ଭାଷା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଗ୍ରାମ୍ୟଭିତ୍ତିକ ହୋଇପାରିଛି । ପୌରାଣିକ ନାଟକରେ ସାଲବେଗଜନନୀର ଭାଷା, ଦାସିଆର ଭାଷା, ରାମଦାସ ଏବଂ ରଘୁର ଭାଷା, ବିଶ୍ୱାସସୁ ଓ ଲଳିତାର ଭାଷା, ଲକ୍ଷ୍ମୀ ସମେତ ଗ୍ରାମବାସୀଙ୍କର ଭାଷା, ବନ୍ଧୁପତ୍ନୀ ଓ ନିର୍ମଳିର ଭାଷା ପ୍ରଭୃତି ଗ୍ରାମ୍ୟକଥିତ ଭାଷା । ଏଐତିହାସିକ ନାଟକ ମଧ୍ୟରୁ କଳାପାହାଡ଼ର ଜନନୀର ଏବଂ ତିଳୋତ୍ତମାର ଭାଷା, ଧରମା ଓ ସର ଉଭୟଙ୍କ ଜନନୀର ଭାଷା, ପାଇକମାନଙ୍କର ଭାଷା, ଉତ୍କଳୀୟ ସୈନ୍ୟଗଣଙ୍କ ଭାଷା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଗ୍ରାମ୍ୟଭିତ୍ତିକ ଏବଂ ସରଳ ହୋଇପାରିଛି । ଗ୍ରାମ୍ୟଭାଷାର ଚୟନରେ ନାଟ୍ୟକାର ଚରମ ସିଦ୍ଧି ଲାଭ କରିଛନ୍ତି ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ସ୍ୱାଧୀନତା ପୂର୍ବରୁ ଏବଂ ପରବର୍ତ୍ତୀ ନାଟକରେ ଭାଷାରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ଏହି ପ୍ରଭେଦ ସାମାଜିକ ନାଟକରେ ସହଜରେ ଧରିହୁଏ । ତାଙ୍କର ହିନ୍ଦୁରମଣୀ, ମାଷ୍ଟରବାବୁ, ଭାଇ, ଶ୍ରୀଲୋକନାଥର ଭାଷାଠାରୁ ଅଭିନୟ, କଇଦୀ, ଦୁଃଖେସୁଖେର ଭାଷା ଯଥେଷ୍ଟ ଉନ୍ନତ ଏବଂ ମାର୍ଜିତ । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପୌରାଣିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରୁ ଭୀଷ୍ମ, ସାବିତ୍ରୀ, ଜାନକୀ, ସାଲବେଗ ଇତ୍ୟାଦିକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ଅନ୍ୟସମସ୍ତ ନାଟକର ଭାଷାରେ ବିଶେଷ ଉଲ୍ଲେଖନୀୟ ନାହିଁ । ପୌରାଣିକ ନାଟକରେ ଅଲୌକିକ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ଭାଷା ଯଥେଷ୍ଟ ସାମାଜିକ ହୋଇପାରିଛି । ଭୀଷ୍ମ, ଜାନକୀ, କଳାପାହାଡ଼, ସେଓଜୀ, କେଶରୀଗଙ୍ଗ, କଇଦୀ ଏବଂ ଅଭିନୟର ଭାଷାରେ ସାହିତ୍ୟିକ ଛଟା ରହିଛି । ଏଐତିହାସିକ

ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ମିଶ୍ରଭାଷା ଅର୍ଥାତ୍ ଗ୍ରାମ୍ୟଭାଷା ଏବଂ ସାହିତ୍ୟିକ ଭାଷାର ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଛି । ମାଷରବାବୁ, ଜରାନୀ, ଭାଇ, ରିଫର୍ମିଡ ଲେଡ଼ି ଆଦିରେ ଇଂରାଜୀ ଭାଷାର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ ।

ମୋଟ ଉପରେ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ନାଟକର ଭାଷାରେ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦତା, କାଳ୍ପନିକତା, ଭାବୁକତା ସହିତ ଅଳଙ୍କାରଣ ପ୍ରବୃତ୍ତିର ସମନ୍ୱୟ ହୋଇଛି । ସ୍ଥାନେ ସ୍ଥାନେ ଭାଷା ବୌଦ୍ଧିକତା ପୂର୍ଣ୍ଣ ଏବଂ ବର୍ଣ୍ଣନାଧର୍ମୀ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଭାଷାରେ ଉକ୍ତି ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ସହ ସମ୍ଭାଷଣପଦ୍ଧତା ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଐତିହାସିକ ନାଟକର ଭାଷା ସୁଗଠିତ ଏବଂ କାବ୍ୟିକ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳପୂର୍ଣ୍ଣ । ସାମାଜିକ ନାଟକର ଭାଷା ସ୍ଥାନେ ସ୍ଥାନେ ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ଏବଂ ମନୋବୈଜ୍ଞାନିକ ହୋଇଛି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ବିବର୍ତ୍ତନବାଦୀ ଭାଷାର ରଂଗ ସହଜ ଏବଂ ସରଳ । ତା'ଙ୍କ ଭାଷା ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଏବଂ ତା'ର ନୈସର୍ଗିକ ସୁଷମା ଫୁଟି ଉଠିଛି ଭାବ ଏବଂ ବିଚାରରେ । ପାତ୍ରାନୁସାରୀ ଭାଷା ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକକୁ କାଳଜୟୀ କରାଇଛି ।

ନାଟକରେ ଚରିତ୍ର ସଂସ୍କୃତି, ଭାବ ଓ ବିଚାରଧାରା ଅନୁଯାୟୀ ଶୈଳୀ ରୂପ ନେଇଥାଏ । ଭାଷା ଏବଂ ଭାବର ଅନୁଗାମୀ ଶୈଳୀ ହୋଇଥାଏ । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକରେ ଦୁଇ ପ୍ରକାର ଶୈଳୀର ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଛି ଯଥା: (୧) ଲୋକଶୈଳୀ ବା ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ଶୈଳୀ (୨) ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ଶୈଳୀ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଅଧିକାଂଶ ନାଟକ ଏ ଦେଶର ପରଂପରା, ଐତିହ୍ୟ ଉପରେ ଆଧାରିତ । ତେଣୁ ସେସବୁ ନାଟକର ଶୈଳୀ ପାରଂପରିକ ବା ସଂସ୍କୃତାୟିତ ହୋଇଛି । ଏଥିରେ ରହିଛି ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ଶୈଳୀ । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ପ୍ରାୟ ସମସ୍ତ ଐତିହାସିକ, ପୌରାଣିକ ନାଟକରେ ଏହି ଶୈଳୀର ସଫଳ ପ୍ରୟୋଗ ଘଟିଛି । ରାମାୟଣର ପ୍ରଭୃତି ଯେପରି ଭାବରେ ତା'ଙ୍କ ନାଟକରେ ସଂସ୍କୃତ ଶୈଳୀକୁ ସିଧାସଳଖ ଗ୍ରହଣ କରି ଯାଇଥିଲେ, ଅଶ୍ୱିନୀ ତାହା କରିନାହାନ୍ତି । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ଶୈଳୀକୁ ସେ କିଛିତ୍ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରି ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକରେ ନାୟାମୁଖ, ସୁତ୍ରଧାର, ଭରତବାକ୍ୟ ଆଦିର ବ୍ୟବହାର ନଥିଲେ ହେଁ କେତେକ ନାଟକରେ ପ୍ରସ୍ତାବନା ରହିଛି ଏବଂ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ଅଙ୍କଦୃଶ୍ୟ ବିଭାଜନ ପ୍ରଣାଳୀ ଅନୁସୂତ ହୋଇଛି ।

ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଇଂରାଜୀ ନାଟକର ସଂପର୍କରେ ଆସିବା ଦ୍ୱାରା ଏକ ନୂତନ ଶୈଳୀର ଉଦ୍ଭବ ହେଲା । ସେଇଟି ହେଲା ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ଶୈଳୀ । ଏହି ଶୈଳୀ ଗଦ୍ୟାତ୍ମକ । ସାମାଜିକ ନାଟକରେ ଏହି ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ଶୈଳୀର ଉଲ୍ଲେଖ ଦେଖାଯାଏ । ସାମାଜିକ ଜୀବନର ପରିବର୍ତ୍ତିତ ପାଣିପାଗ ସହିତ ବ୍ୟକ୍ତିଜୀବନର ତାଳେତାଳେ ଏହି ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ଶୈଳୀ ବିକାଶ ଲାଭ କରିଛି । ଓଡ଼ିଶୀ ନବଜାଗରଣର ଏହା ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଉପହାର । ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ବା ଆଧୁନିକ ଶୈଳୀର ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିକଶିତ ରୂପ ‘ଅଭିନୟ’ ଏବଂ ‘କଳଦୀ’ ନାଟକରେ ଦେଖାଯାଏ ।

ନାଟକରେ ସଂଳାପର ଗୁରୁତ୍ୱ ସର୍ବାଧିକ । ଅଧ୍ୟାପକ ନିକଲଙ୍କ ମତରେ- “ A

drama is never really a story told to an audience, it is a story interpreted before an audience by a body of actors." ୧୫ । କଥାବସ୍ତୁ ବା ଚରିତ୍ରର ବିଚାର ବା ଭାବର ବିକାଶ ପାଇଁ ସଂଳାପର ପ୍ରୟୋଜନ ହୋଇଥାଏ । ଭାଷାର ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦତା ହିଁ ସଂଳାପରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥାଏ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ପରି ଅଶ୍ୱିନୀ ମଧ୍ୟ ତା'କ ନାଟକରେ ଦୀର୍ଘ ସଂଳାପରେ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ସଂଳାପ ଆବୃତ୍ତିଧର୍ମୀ ହୋଇଛି । କ୍ଷୁଦ୍ର ଏବଂ ଦୀର୍ଘ ଉଭୟବିଧ ସଂଳାପର ପ୍ରୟୋଗ ନାଟ୍ୟକାର କରିଛନ୍ତି । ତା'ଙ୍କର ଐତିହାସିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ସଂଳାପ ଦୀର୍ଘ ଏବଂ ଓଞ୍ଜ ଭାବପୂର୍ଣ୍ଣ । ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକର ସଂଳାପ ପଦ୍ୟାତ୍ମକ । ଏଥିରେ ଲୋକ ପ୍ରବଚନ, ସାମାଜିକ ରୁଚି, ଶ୍ଳୋକ, ଜଗତମାଳି ଆଦି ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ସାମାଜିକ ନାଟକର ସଂଳାପ ଗଦ୍ୟାୟିତ । ପୌରାଣିକ ନାଟକର ସଂଳାପରେ କୌଣସି ବିଶେଷତ୍ୱ ଅନୁଭବ କରିହୁଏ ନାହିଁ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକର ପାଠକ, ସଂଳାପବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଭିତରେ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଖୋଜିବସିଲେ ହତାଶ ହୁଏ । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଭାବ ପ୍ରଥମେ ଜନ୍ମ ନିଏ ବଂଗଳାରେ ଏବଂ ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ ଓଡ଼ିଆରେ । ଫଳତଃ ତା'କ ନାଟକର ସଂଳାପରେ ଓଡ଼ିଆ, ବଂଗଳା ଭାଷାର ମିଶ୍ରିତ ରୂପ ଦେଖାଯାଏ । କେତେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସଠିକ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷା ନ ପାଇ ଅଶ୍ୱିନୀ ବଂଗଳା ବା ବିକୃତ ଓଡ଼ିଆର ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ଏହି ପ୍ରକାର ପ୍ରମାଦ ତା'ଙ୍କର ସାମାଜିକ ଓ ପୌରାଣିକ ନାଟକରେ ଦେଖାଯାଏ । ସ୍ଥାନେ ସ୍ଥାନେ ସଂଳାପ ସଂବାଦଧର୍ମୀ ହୋଇପଡ଼ିବା ଫଳରେ ତାହା ବିରକ୍ତିକର ବୋଧହୁଏ । ଅଶ୍ୱିନୀ ଜାତୀୟତା ବା ଦେଶପ୍ରେମ ମୂଳକ ନାଟକ ରଚନା କରିଥିବା ବେଳେ ଅତିଶୟ ଭାବପ୍ରବଣ ହୋଇପଡ଼ିଛନ୍ତି । ତେଣୁ ତା'ଙ୍କର ଜାତୀୟବାଦୀ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ଭାବପ୍ରବଣତାରେ ଭରପୁର । ଐତିହାସିକ ନାଟକର ସଂଳାପ ଉଚ୍ଛ୍ୱାସମୟ ଏବଂ ଆକର୍ଷଣୀୟ । ପୌରାଣିକ ନାଟକର ସଂଳାପ ଐଶ୍ୱୀଚେତନାମୂଳକ ଏବଂ ଆଦର୍ଶବାଦୀ । ସାମାଜିକ ନାଟକର ସଂଳାପ ବୌଦ୍ଧିକ ଏବଂ ଭାବାତ୍ମକ । ଏକ ପ୍ରକାର ଦାର୍ଶନିକ ଅନୁଚିନ୍ତନରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକର ସଂଳାପଗୁଡ଼ିକ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ । ତା'ଙ୍କର ସଂଳାପ ବୈଚିତ୍ର୍ୟରୁ ମାନବଜୀବନର ସୁଖଦୁଃଖ, ପ୍ରେମ ପ୍ରତାରଣା, ରାଷ୍ଟ୍ରପ୍ରେମ, ମାନବପ୍ରେମ, ଐଶ୍ୱୀପ୍ରେମକୁ ଧରିହୁଏ । ଚାରିତ୍ରିକ ସମ୍ବେଦନଶୀଳତା ଏବଂ ଜୀବନଦୃଷ୍ଟି, ସଂଳାପ ଭିତରେ ସ୍ଥାନ ନେଇଛି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକର ଅନ୍ୟ ଏକ ଦିଗ ହେଲା ସ୍ୱଗତ କଥନ । ସାଧାରଣତଃ, ଚରିତ୍ରର ମାନସିକ ପଟଭୂମିର ଚିତ୍ର ଦେବାପାଇଁ ସ୍ୱଗତ ସଂଳାପ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥାଏ । ସ୍ୱଗତ ସଂଳାପ ଭିତରେ ମନର ସୁସ୍ଥ ଏବଂ ଗୁଡ଼ ରହସ୍ୟର ଉନ୍ମୋଚନ ହୋଇଥାଏ । ମୂଳ ଅଭିନୟ ଦ୍ୱାରା ଯେଉଁ ଭାବେ ଚରିତ୍ରର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଭାବରାଜିକୁ ପ୍ରକାଶ କରାଯାଇଥାଏ । ସେଭଳି ସ୍ୱଗତ ସଂଳାପ ଦ୍ୱାରା ମଧ୍ୟ ତାହା ବ୍ୟକ୍ତ କରାଯାଇଥାଏ । ମାତ୍ର ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ସ୍ୱଗତ ସଂଳାପ ଗୁଡ଼ିକ

ଅଯଥା ଦୀର୍ଘ ଏବଂ ଅସଂଗତି ପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇପଡ଼ିବା ଫଳରେ ଦର୍ଶକ କ୍ଲୃତି ଅନୁଭବ କରିଥାଏ ।
ଐତିହାସିକ ନାଟକରେ ଏହି ସ୍ୱଗତଃ ସଂଳାପର ଅଧିକ ବ୍ୟବହାର ଘଟିଛି ।

ସାମାନ୍ୟ କେତୋଟି ତୃଟି ବିରୂପିକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର କ୍ରମୋନ୍ନତ ପଥରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଭାଷା ଶୈଳୀ ଓ ସଂଳାପ ଯେ ଏକ ନୂତନ ରେଖାପାତ କରିଛି ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ରାମଶଙ୍କର, କାମପାଳ ଏବଂ ଭିକାରୀଚରଣଙ୍କ ଠାରୁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ସଂଳାପ ଓ ଶୈଳୀ ଯଥେଷ୍ଟ ମାର୍ଜିତ ଏବଂ ଉନ୍ନତ ।

ଅଭିନେୟତା:

ନାଟକର ଅଭିନୟ ଯଦି ଜୀବନ୍ତ ନ ହୋଇ ପାରିଲା ତେବେ ତାହା ଦର୍ଶକ ମନରେ ରେଖାପାତ କରିପାରେନି । ସେଇଥିପାଇଁ ନିକଲ କହନ୍ତି - “The greatest beauty of the play will be its faithfulness to reality” । ୧୬ । ଜଣେ ସଫଳ ସ୍ତ୍ରୀ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଦୃଶ୍ୟଗୁଡ଼ିକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ଜୀବନ୍ତ ଏବଂ ବିଶ୍ୱାସଯୋଗ୍ୟ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଅଧିକାଂଶ ନାଟକର ମଞ୍ଚ ଉପଯୋଗିତା ନେଇ ସନ୍ଦେହ ଉପୁଜିଥାଏ । ବିଶେଷତଃ ଐତିହାସିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକର ଅଭିନେୟତା ବାସ୍ତବ ଜଗତଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇଛି । ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକର ଅଲୌକିକତା ମଧ୍ୟ ସେହିପରି ନାଟକର ଅଭିନୟରେ ବାଧା ସୃଷ୍ଟି କରିଛି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ହାତରେ ବନମାଳୀ ଆର୍ତ୍ତ ଥିଏଟରୀ ଭଳି ଏକ ପ୍ରସିଦ୍ଧ ରଂଗମଞ୍ଚ ଥାଇ ମଧ୍ୟ କାହିଁକି ଯେ ତାଙ୍କ ନାଟକ ରଂଗମଞ୍ଚଠାରୁ ଦୂରେଇଯାଇଛି କିଛି ବୁଝି ହୁଏନା । ହୁଏତ କାରଣ ସ୍ୱରୂପ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଭାବପ୍ରବଣତା କିମ୍ବା ଯୁଗରୁଚି ବୋଲି ଧରି ନିଆଯାଇପାରେ । ସାଧାରଣତଃ ଐତିହାସିକ ଏବଂ ପୌରାଣିକ ନାଟକରେ ଯେଉଁ ଭାବ ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟ ଏବଂ ଅଭିନେୟତା ରହିବା କଥା ତାହା ତାଙ୍କ ନାଟକରେ ନାହିଁ । ଅବଶ୍ୟ ସ୍ୱଗତଃକଥନ ଭାଷାରେ କ୍ଳିଷ୍ଟତା, ଦୃଶ୍ୟବହୁଳତା, ମୁଷ୍ଟିମୋୟ ଚରିତ୍ର, ଘଟଣା ବିସ୍ତାର, ଦୀର୍ଘସଂଳାପ, ଦୀର୍ଘନିକ ବା ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଉକ୍ତି ପ୍ରତ୍ୟୁକ୍ତି ଇତ୍ୟାଦି ନାଟକର ଅଭିନୟରେ ବାଧା ସୃଷ୍ଟି କରିଛି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କୁ ରଂଗମଞ୍ଚୀୟ ଯେତିକି ସୁବିଧା ସୁଯୋଗ ମିଳିଥିଲା, ତାହା ତାଙ୍କ ନାଟକ ବାସ୍ତବ ଅଭିନୟ ଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇଥିଲା । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକର ଅଳ୍ପ ଦୃଶ୍ୟ ବିଭାଜନର କୌଣସି ସଠିକତା ବା ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନିୟମ ନାହିଁ । ଅଭିନୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମଧ୍ୟ ଦୃଶ୍ୟବିଧାନ ଠିକ୍ ହୋଇନାହିଁ । ଐତିହାସିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରାୟତଃ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ଅନୁସରଣ କରିଥିଲେ ହେଁ ପୌରାଣିକ, ସାମାଜିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଦୂରେଇ ଯାଇଛନ୍ତି । ସ୍ଥାନେ ସ୍ଥାନେ ଦୃଶ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ଅଧିକ ଦୀର୍ଘ ହୋଇପଡ଼ିଛି ତ, ପୁଣି କେଉଁଠି ଅତି କ୍ଷୁଦ୍ର ହୋଇଛି । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଦୀର୍ଘନିକତା ବା ରହସ୍ୟମୟତାର ଅବତାରଣା କରାଗଲେ ଅଭିନୟ ବ୍ୟାହତ ହୋଇଥାଏ । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଅଧିକାଂଶ ନାଟକରେ ଯେପରି ହତ୍ୟା ଏବଂ ଆତ୍ମହତ୍ୟାର ଚିତ୍ର ପଦ୍ମ ହୋଇଛି, ସେ ଗୁଡ଼ିକ ଅଭିନୟର ବାସ୍ତବତା ଉପରେ ଆଞ୍ଚ

ଆଣିଥାଏ । ‘କଳାପାହାଡ଼’ରେ ଶିକ୍ଷାମନାଉର ମୁକୁନ୍ଦଦେବଙ୍କ କଟାମୁଣ୍ଡ ଧରି ପ୍ରବେଶ କରିବା, ‘ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର’ରେ ଅସ୍ବାଭାବିକ ମୃତ୍ୟୁର ଚିତ୍ର ପ୍ରଦାନ ଆଦି ବାସ୍ତବତା ଉପରେ ଆଞ୍ଚ ଆଣିଥାଏ । ସାମାଜିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ କେତେକ ଚରିତ୍ର କଥାବାର୍ତ୍ତା କରୁ କରୁ ଯେଉଁଲି ଭାବେ ଟଳି ପଡ଼ିଛନ୍ତି, ସେଗୁଡ଼ିକ ଅବାସ୍ତବ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ‘ମାମଲତକାର’ର ଚଇଁନନା, ‘ଦୁଃଖେସୁଖେ’ର ସାଧନା ‘ହିନ୍ଦୁରମଣୀ’ର କୁମୁଦିନୀ ପ୍ରମୁଖଙ୍କର ମୃତ୍ୟୁକୁ ଜୀବନ୍ତ କରି ଗଢ଼ିଥିଲେ ଭଲ ହୋଇଥାନ୍ତା ।

ଅଧିକାଂଶ ଐତିହାସିକ ନାଟକର ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ମଞ୍ଚଉପରେ ଯୁଦ୍ଧରେ ବ୍ୟାପ୍ତ ହେବା ଯାତ୍ରା ନାଟକର ପ୍ରଭାବକୁ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରୁଛି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଅଧିକାଂଶ ଚରିତ୍ର ଛଦ୍ମବେଶରେ ଅଭିନୟ କରିଛନ୍ତି ଏବଂ ଏହି ପରିବେଶରେ ସ୍ୱାମୀ, ସ୍ତ୍ରୀକୁ, ବା ପ୍ରେମିକ, ପ୍ରେମିକାକୁ ଚିହ୍ନି ନ ପାରିବା ଅତି ଅବାସ୍ତବ ମନେହୁଏ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଉପରେ ଅତ୍ୟଧିକ ନୃତ୍ୟଗୀତର ଚିତ୍ରକୁ ପାର୍ସୀ ଥିଏଟରର ପ୍ରଭାବକୁ ସ୍ମରଣ କରିଥାଏ । ‘କୋଣାର୍କ’ରେ ସମୁଦ୍ର ଜୁଆର ମାଡ଼ି ଆସିବା, ଧରମା ଏବଂ ସରର ଶବ ସମୁଦ୍ର ମଝିକୁ ଭାସିଯିବା, ‘ଓଡ଼ିଆଝିଅ’ରେ ଭାନୁ ମଙ୍ଗରାଜର ବର୍ତ୍ତାନ୍ତରେ ବଳାଙ୍ଗୀର ମୃତ୍ୟୁ ଘଟିବା, ‘ସାବିତ୍ରୀ’ରେ ଜଙ୍ଗଲ ମଧ୍ୟରେ ଅଗ୍ନି ଜଳି ଉଠିବା ଏବଂ ଦୁର୍ଦ୍ଦାନ୍ତ ଅର୍ଦ୍ଧଦଗ୍ଧ ଅବସ୍ଥାରେ ଉଦ୍ଧୃତ ହେବା, ‘ଜାନକୀ’ରେ ସୀତା ବସୁଧା ଭିତରକୁ ପ୍ରବେଶ କରିବା, ହୋମକୁଣ୍ଡ ଭିତରୁ ସାବିତ୍ରୀଙ୍କର ଆବିର୍ଭାବ ହେବା ଇତ୍ୟାଦି ରଂଗମଞ୍ଚ ଉପରେ ଅଭିନୀତ ହେବା କଷ୍ଟସାଧ୍ୟ ।

ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକର ଦୈବୀ ଚରିତ୍ର ଯେପରି ଭାବରେ ମାନବ ସମାଜକୁ ଓହ୍ଲାଇ ଆସି କଥାବାର୍ତ୍ତା କରିଛନ୍ତି, ତାହା ସେମାନଙ୍କର ଜୀବନ୍ତ ସ୍ଥିତିକୁ ଅବାସ୍ତବତାର ପ୍ରତୀତି ମଧ୍ୟରେ ଭରିଦିଏ । ‘ଜାନକୀ’ର ସୀତା, ‘ଚଣ୍ଡାଲୁଣୀ’ର ଲକ୍ଷ୍ମୀଙ୍କ ଅଭିନୟ ବାସ୍ତବତାଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇଛି । ଅଧିକାଂଶ ପୌରାଣିକ ନାଟକରେ ଭଗବାନଙ୍କର ବିଭିନ୍ନ ବେଶରେ ବାରମ୍ବାର ଆବିର୍ଭାବ ଅସ୍ବାଭାବିକ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରିଛି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର କେତେକ ଐତିହାସିକ ନାଟକ ସାହିତ୍ୟିକ ନାଟକ ବା closet drama ରେ ପରିଣତ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ସାମାଜିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଅଭିନୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବେଶ୍ ସଫଳତା ଲାଭ କରିଛନ୍ତି । ‘ଅଭିନୟ’ର ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ଦୃଶ୍ୟ ସଜ୍ଜା ଏବଂ ଜୀବନ୍ତ ଅଭିନୟ ନାଟକଟିକୁ ଏକ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ନାଟକରେ ପରିଣତ କରିଛି ।

ତତ୍କାଳୀନ ସମାଜ, ଅଶିକ୍ଷିତ ଜନ ସାଧାରଣ, ପରିବର୍ତ୍ତିତ ମୂଲ୍ୟବୋଧ, ରଂଗମଞ୍ଚର ଅଭାବକୁ ଆଖି ଆଗରେ ରଖି ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଘୋଷ ନାଟକ ଲେଖିଥିବାରୁ ତାଙ୍କ ନାଟକରେ ଅଭିନେୟତା ଦୋଷଦୁଷ୍ଟ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ତାଙ୍କର ନାଟକର ଅଭିନେୟତାକୁ ବର୍ତ୍ତମାନର ମାନଦଣ୍ଡରେ ନ ମାପି ତତ୍କାଳୀନ ରୁଚି ଅନୁସାରେ ଓଜନ କରି ବସିଲେ ତାଙ୍କର ସମସ୍ତ ନାଟକ ସଫଳତା ଲାଭ କରିଛି ବୋଲି ଧରିନେବାକୁ ହେବ । ତାଙ୍କ ନାଟକର ଅଭିନୟ ସମାଲୋଚକର ଚକ୍ଷୁରେ ଦୋଷଦୁଷ୍ଟ ହୋଇପାରେ, ମାତ୍ର ସେକାଳର ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଆପ୍ୟାୟିତ କରିବାରେ ତାହା ପ୍ରଧାନ ସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କରିଛି ।

ଅଶ୍ୱିନାଙ୍କ ନାଟକର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟଚେତନା:

ପ୍ରତ୍ୟେକ ସୃଷ୍ଟିର ଅନ୍ତରାଳରେ ହିଁ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଚେତନା ଅନ୍ତର୍ନିହିତ । ଏହି ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଚେତନା ସ୍ୱଷ୍ଟା ବା ଶିଳ୍ପୀର ପ୍ରାଣକୁ ଏକ ଅନିର୍ବଚନୀୟ ସୁଷମାରେ ଭରିଦିଏ । ସେଇଥିପାଇଁ କୁହାଯାଇଛି ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟହୀନ ସୃଷ୍ଟି, ସୃଷ୍ଟି ପଦବାଚ୍ୟ ନୁହେଁ ତେଣୁ ସ୍ୱଷ୍ଟା ମାତ୍ରେ ହିଁ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟର ପୂଜାରୀ । ଶିଳ୍ପୀର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ପ୍ରକୃତି ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରି ପ୍ରକାଶ ସାହିତ୍ୟିକ ଅନୁବାଣିକର ରାୟ କହନ୍ତି- “ ଶିଳ୍ପୀର ଭାବନା କେବଳ ସତ୍ୟର ଭାବନା ନୁହେଁ, ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟର ଭାବନା ବି ଅଟେ । ଏ ଭାବନା ଦାର୍ଶନିକ, ବୈଜ୍ଞାନିକ, ଧାର୍ମିକ ଏମାନଙ୍କୁ କନ୍ଦାଏନା, କନ୍ଦାଇଲେ କନ୍ଦାଇପାରେ କେବଳ ମରମୀକୁ, ହୃଦୟବାନ୍କୁ । ହେଲେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଶିଳ୍ପୀର ଜୀବନରେ ଏଇ କାନ୍ଦିବା ହିଁ ଲେଖା । ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ହିଁ କେବଳ ଶିଳ୍ପୀ ଲାଗି ଅଭିପ୍ରେତ । ଏମିତି ଶିଳ୍ପୀ ନାହିଁ, ଯାହାର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ପିପାସା ନାହିଁ । ଯେଉଁଠି ଶିଳ୍ପୀର ସୃଷ୍ଟି ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟହୀନ, ସେଠି ଶିଳ୍ପ କେବଳ ସାମାଜିକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସାଧନର ନିମିତ୍ତ ମାତ୍ର । ସତ୍ୟ ଆଉ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ମଧ୍ୟରୁ ଯଦି ଗୋଟିକୁ ବାଛିନେବାକୁ ଶିଳ୍ପୀକୁ କୁହାଯାଏ, ତେବେ ଶିଳ୍ପୀ ହିଁ ପ୍ରଥମେ ବାଛିନେବ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟକୁ” ।୭ ।

ଶିଳ୍ପୀ ମାତ୍ରେଇ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟର ଉପାସକ । ସୃଷ୍ଟିକୁ ସରସ, ସୁନ୍ଦର ଏବଂ ମଧୁମୟ କରିବା ପାଇଁ ତା’ର ଉଦ୍ୟମ ସର୍ବଦା ଅବ୍ୟାହତ ରହିଥାଏ । ‘ସାହିତ୍ୟ ଓ ଶିଳ୍ପର ସାଧନା ଭିତରେ ସତତ ଆତ୍ମଗୋପନ କରିଥାଏ ଏକ ପ୍ରକାର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଚେତନା । ଶିଳ୍ପୀର ପଶ୍ଚାତରେ ସତ୍ୟ, ଶିବ ଓ ସୁନ୍ଦରର ଅନ୍ତର୍ଚ୍ଚେତନା ଅନ୍ତର୍ନିହିତ । ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିରେ ଶିଳ୍ପୀର ମନୋଭାବ ସଦାସର୍ବଦା କ୍ରିୟାଶୀଳ । ୮ ।

ନାଟକରେ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଚେତନା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଭାଷା, ଭାବ ଏବଂ ଅନ୍ତର୍ମୁଖୀ ଚେତନା ଆଦିକୁ ଆଧାର କରି ରୂପ ନେଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଜୀବନ ଦର୍ଶନ ସହିତ ସୃଷ୍ଟିର ସକଳ ପ୍ରକାର ଚିତ୍ର ଆହ୍ଲାଦନକାରୀ ବିଭାବ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । “ସୃଷ୍ଟିର ଯେଉଁ ଆବେଗ ଶିଳ୍ପୀକୁ ଏବଂ ସାହିତ୍ୟିକକୁ ଉଦ୍ବୁଦ୍ଧ କରିଥାଏ ସେଇ ଆବେଗ ହିଁ ନାଟ୍ୟକାରକୁ ଅନୁପ୍ରେରଣା ଦେଇଥାଏ । ଜଗତ ଓ ଜୀବନର କେତେ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ, କେତେ ରହସ୍ୟ, କେତେ ସୁଖଦୁଃଖର ସଂଘାତ ଶିଳ୍ପୀର ମନରେ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟିକରେ । ଏ ସବୁକୁ ନେଇ ଶିଳ୍ପୀ କେତେବେଳେ ଆନନ୍ଦରେ ଉଚ୍ଛ୍ୱସିତ ହୁଏ, ପୁଣି କେତେବେଳେ ବେଦନାରେ ବିଚଳିତ ହୁଏ । ତାର ସେଇ ଆନନ୍ଦ-ବେଦନାର ଅନୁଭୂତିକୁ ସେ ପ୍ରକାଶ କରିବାକୁ ଚାହିଁଥାଏ । ସେଇ ପ୍ରକାଶ କାମନା ଭିତରେ ହିଁ ଜନ୍ମ ନେଇଥାଏ ଜଗତର ରୂପ ଓ ଜୀବନର ରହସ୍ୟ । ଜଗତର ସ୍ମିରଣ ଓ ଭୟଙ୍କର ଚିତ୍ର, ମନୁଷ୍ୟର ମିଳନ ଓ ବିଚ୍ଛେଦର ସଂଗୀତ ତାର ଶିଳ୍ପ ଭିତରେ ମୂର୍ତ୍ତି ହୋଇ ଉଠେ ” । ୯ ।

ଅଶ୍ୱିନାଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକ ଭିତରେ ଏହି ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଚେତନା ଅନ୍ତର୍ନିହିତ । ସାମାଜିକ ନାଟକଠାରୁ ପୌରାଣିକ ଏବଂ ଏଐତିହାସିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ସମନ୍ୱିତ

କଳାରେ ପରିପୁଷ୍ଟ । ଗିରୀଶ ଘୋଷଙ୍କ ପରି ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପୌରାଣିକ ସୃଷ୍ଟି ଗୁଡ଼ିକରେ ‘ସତ୍ୟ-ଶିବ-ସୁନ୍ଦର’ର ମିଳନ ଘଟିଛି । ତା’ଙ୍କର ଭୀଷ୍ମ, ସାବିତ୍ରୀ, ଜାନକୀ, ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ ଏହି ୪ଟି ନାଟକର ଅନ୍ତସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ହିଁ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ କରିରଖେ । ‘ବନ୍ଧୁମହାନ୍ତି’, ‘ତ୍ୟାଗୀରାମଦାସ’, ‘ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର’, ଭକ୍ତସାଲବେଗ ପ୍ରଭୃତି ନାଟକର ଚରମ ସଫଳତା ପାଇଁ ଦାୟୀ ତାର କାହାଣୀଗତ ଆବେଦନ । ନାଟକର କାହାଣୀକୁ ସ୍ୱାଭାବିକ ଢଙ୍ଗରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଛନ୍ତି ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର । ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକର ଭାକ୍ତିକ ଆବେଦନ ଭିତରେ ନିହିତ ଅଛି ରସାନ୍ୁଭୂତିର ନିଷ୍ପତ୍ତି ଆଦର୍ଶ । ସେହିପରି ଏଐତିହାସିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ଭିତରେ କୋଣାର୍କ ଏକ ସର୍ବଶୁଣ ସମନ୍ୱିତ ଅପରୂପ ଲାବଣ୍ୟମୟୀ ସୃଷ୍ଟି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଚେତନା ହିଁ ନନ୍ଦିକା, କୃଷ୍ଣା, ଆବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର ପ୍ରଭୃତି ଚରିତ୍ର ମାନଙ୍କୁ ମହନୀୟ କରି ରଖିଛି । ‘ଚଷାଝିଅ’, ‘ମାମଲତକାର’ରେ ଏହି ଚେତନା ଆଂଶିକ ଭାବରେ ରୂପ ନେଇଛି ।

ଭାଷାଗତ ଏବଂ ତଥ୍ୟଗତ ଦୃଷ୍ଟି ସତ୍ତ୍ୱେ ନାଟକର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟଚେତନା ହିଁ ଅଶ୍ୱିନୀକୁ ଆଶାତୀତ ସଫଳତା ଆଣିଦେଇଛି ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକରେ ପ୍ରାଚ୍ୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ପ୍ରଭାବ:

ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଲେଖନୀ ଚାଳନା କଲାବେଳକୁ ତା’ଙ୍କ ଆଖି ଆଗରେ ଥିଲା ଦୁଇଟି ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶ, ଯଥା:- (୧) ପ୍ରାଚ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ଆଦର୍ଶ (୨) ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ଆଦର୍ଶ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଆଦର୍ଶଟି ବିକଶିତ ହୋଇଥିଲା ଓଡ଼ିଶାରେ ଇଂରାଜୀ ଶିକ୍ଷାର ପ୍ରଚାର, ପ୍ରସାର ଏବଂ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜ୍ଞାନ-ବିଜ୍ଞାନର ପ୍ରସାରଣକୁ ଆଧାର କରି । ଅଶ୍ୱିନୀ ଏବଂ ତା’ଙ୍କର ସମସାମୟିକ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ପ୍ରାଚ୍ୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀକୁ ଛାଡ଼ି ପାରି ନଥିଲେ । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ ଉତ୍କଳର ପାଣିପବନରେ ପ୍ରାଚ୍ୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ଚେର ଏତେ ତଳକୁ ଯାଇଥିଲା ଯେ ତାକୁ ଉପାଡ଼ି ଫିଙ୍ଗିଦେବା କଷ୍ଟସାଧ୍ୟ ଥିଲା ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଉପରେ ପ୍ରାଚ୍ୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ପ୍ରଭୂତ ପ୍ରଭାବ ପଡ଼ିଥିଲା । ତା’ଙ୍କ ଉପରେ ଆସ୍ଥାନ ଜମାଇ ବସିଥିବା ପ୍ରାଚ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀକୁ ତିନିଟି ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇପାରେ, ଯଥା - (୧) ରାମଶଙ୍କରୀୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ବା ଲୋକ ନାଟକର ଶୈଳୀ, (୨) ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ (୩) ବଂଗଳା ନାଟକର ଶୈଳୀ ।

ରାମଶଙ୍କରୀୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ:

ନାଟ୍ୟକାର ରାମଶଙ୍କର ରାୟ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ମାତାମହ ଥିଲେ । ତେଣୁ ତା’ଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ସେ ପ୍ରଭାବିତ ହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଯୁଗସ୍ରଷ୍ଟା ରାମଶଙ୍କର ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କୁ ଅନୁସରଣ

କରିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରାଚ୍ୟ ଶୈଳୀ ବା ପାରଂପରିକ ଶୈଳୀକୁ ଭୁଲିପାରିନଥିଲେ । ତାଙ୍କ ନାଟକର ଅଙ୍ଗ ଏବଂ ଆତ୍ମା ଉଭୟ ପାରଂପରିକ ଐତିହ୍ୟ ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ଥିଲା । ଅଶ୍ୱିନୀ, ରାମଶଙ୍କରଙ୍କଠାରୁ ସଂସ୍କାରପ୍ରବଣ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ ।

ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ନାଟକର ଐତିହାସିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଦ୍ୱାରା ଅଶ୍ୱିନୀ ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଥିଲେ । ରାମଶଙ୍କର ଯେପରି ତାଙ୍କର ‘କାଞ୍ଚିକାବେରୀ’ ନାଟକରେ ଇତିହାସ ଏବଂ ପୁରାଣର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ କରାଇଥିଲେ ଠିକ୍ ସେହି ପଦାଙ୍କ ଅନୁସରଣ କରି ଅଶ୍ୱିନୀ ରଚନା କରିଛନ୍ତି ସାଲବେଗ, ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ । ରାମଶଙ୍କର ତାଙ୍କର ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ଯେପରି ଭାବରେ ସଂଗୀତ ସଂଯୋଜନା କରୁଥିଲେ, ତାଙ୍କୁ ହିଁ ଅନୁସରଣ କରି ଅଶ୍ୱିନୀ ନିଜର ପ୍ରଯୋଜିତ ସଂଗୀତ ଗୁଡ଼ିକର ପଦ, ପାଦ, ଯତି ଏବଂ ସ୍ୱର ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିଛନ୍ତି ।

ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ଉପରେ ଲୋକ ନାଟକର ଅଖଣ୍ଡ ପ୍ରଭାବ ପଡ଼ିଥିଲା । ପାରଂପରିକ ଯାତ୍ରା ନାଟକର ପ୍ରଭାବରୁ ତାଙ୍କର ନାଟକ ମୁକ୍ତ ନଥିଲା । ପରଂପରାକୁ ଏବଂ ଯୁଗରୁଚିକୁ ସମ୍ମାନ ଦେବାକୁ ଯାଇ ରାମଶଙ୍କର ଭିକାରୁଣୀ, ଶବରୁଣୀ, ଇତର ନାରୀଚରିତ୍ର ମୁହଁରେ ସଜାତ ଦେଇଛନ୍ତି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକରେ ଅବିକଳ ତାରି ପ୍ରତିଧ୍ୱନି ଶୁଣାଯାଏ । ଅତିରଂଜନ ଧର୍ମୀ ଚରିତ୍ର ଏବଂ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟିରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ତାଙ୍କ ମାତାମହଙ୍କୁ ମଧ୍ୟ ଟପି ଯାଇଥିଲେ । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକର ରୋମାଞ୍ଚକର ପରିବେଶ ଏବଂ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ପରିସ୍ଥିତି ଆଦି ଲୋକନାଟକର ପ୍ରଭାବ ବିନା ଅନ୍ୟ କିଛି ନୁହେଁ । ଲୋକନାଟକର ଆବେଦନ ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କୁ ଏଭଳି ଭାବରେ ପ୍ରଭାବିତ କରିଛି ଯେ ତାଙ୍କର ପରିଣତ ବୟସର ବା ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳୀନ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟ ଯାତ୍ରା ନାଟକର ପ୍ରଭାବରୁ ମୁକ୍ତ ନୁହେଁ ।

ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ:

ଇଂରେଜ ମାନଙ୍କର ଓଡ଼ିଶା ଆଗମନ ପୂର୍ବରୁ ଭରତ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ବା ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ଉତ୍କଳୀୟ ସ୍ୱସାମାନ୍ୟ ଏକମାତ୍ର ଆଦର୍ଶ ଥିଲା । ଇଂରାଜୀ ଶିକ୍ଷା ପ୍ରତି ତତ୍କାଳୀନ ସ୍ୱସାମାନ୍ୟଙ୍କର ପ୍ରତିକୂଳ ମନୋଭାବ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସେମାନଙ୍କର ଏକମାତ୍ର ଆଧାରଭୂମି ଥିଲା ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟରୀତି ସହିତ ଉତ୍କଳୀୟ ନାଟ୍ୟକାର ଗଣ ଭଲ ଭାବରେ ପରିଚିତ ଥିଲେ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁକୁ ମୁଖ, ପ୍ରତିମୁଖ, ଗର୍ଭ, ବିମର୍ଷ, ନିର୍ବହଣ ଆଦି ପାଞ୍ଚଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଉଥିଲା ଏବଂ ନାଟକର ପ୍ରାରମ୍ଭରେ ପ୍ରସ୍ତାବନା ଦୃଶ୍ୟ ସଂଯୋଜିତ ହେଉଥିଲା । ଅଶ୍ୱିନୀ ମଧ୍ୟ ଏହି ନିୟମର ଅନୁସରଣ କରିଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ତାଙ୍କର ସମସ୍ତ ନାଟକରେ ଏ ରୀତି ଅନୁସୂତ ହୋଇନାହିଁ । ସଂସ୍କୃତ ନିୟମକୁ ବିଧିବଦ୍ଧ ଭାବରେ ରକ୍ଷା କରିଛି କୋଣାର୍କ, କଳାପାହାଡ଼, ଭୀଷ୍ମ ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ । ଅଧିକାଂଶ ନାଟକରେ ଉଣା ଅଧିକେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟ ରୀତି ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ତାଙ୍କ

ନାଟକରେ ‘ଆବାହକ’ ଚରିତ୍ରଟି ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ସୂତ୍ରଧର । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକର ପ୍ରାୟ ଅଧିକାଂଶ ନାରୀଚରିତ୍ର ଭରତଙ୍କ ନାଟ୍ୟ ଆଦର୍ଶ ଅନୁସରଣ କରିଛନ୍ତି । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ରରେ ଆଦର୍ଶର ଛାପ ରହିଛି ।

ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟ ପରଂପରାର ଆଦର୍ଶରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ନଟନଟାଗଣ ସମ୍ମିଳିତ ଭାବରେ ସଙ୍ଗୀତ ଗାନ କରିବାକୁ ପସନ୍ଦ କରିଛନ୍ତି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ପାତ୍ରପାତ୍ରାଗଣଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ ଅଧିକାଂଶ ଅଲୌକିକ ଶକ୍ତିଦ୍ୱାରା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ । ଏହା ମୂଳରେ ରହିଛି ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ପ୍ରେରଣା । ‘ପାପ-ପୁଣ୍ୟ’ର ଅବତାରଣା ସଂସ୍କୃତ ଛନ୍ଦରେ ନାଟ୍ୟକାର କରିଛନ୍ତି । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ଆଦର୍ଶ ଅର୍ଥାତ୍ ‘ଧର୍ମର ଜୟ-ପାପର କ୍ଷୟ’ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ସମସ୍ତ ନାଟକରେ ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ସାଧାରଣତଃ ବିଦୁଷକ ହାସ୍ୟରସ ପରିବେଷଣ କରିଥାଏ । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଐତିହାସିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ ଏହି ବିଦୁଷକ ଚରିତ୍ରକୁ ଆତ୍ମସାତ କରିଛନ୍ତି । ତା’ର ପ୍ରକୃଷ୍ଟ ଉଦାହରଣ ‘କଳାପାହାଡ଼’ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ନାୟକ ଏବଂ ପ୍ରତିନାୟକ ପରସ୍ପରର ବିପରୀତମୁଖୀ ପ୍ରତିଭାରେ ଆଲୋକିତ ହେଲାପରି ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ସେଓଜୀ, କଳାପାହାଡ଼, ଡଂଢ଼ଭୂଜଙ୍ଗ, ସାବିତ୍ରୀ, ଶ୍ରୀ ମନ୍ଦିର ନାଟକ ଚିତ୍ରିତ ।

ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ଆଦର୍ଶ ଅନୁସରଣ କରି ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଭୀଷ୍ମ, ରାମଚନ୍ଦ୍ର-ଜାନକୀ, ଚୋଡ଼ଗଙ୍ଗ-ନନ୍ଦିକା, କଳାପାହାଡ଼-ତିଳୋତ୍ତମା, ସେଓଜୀ-ଚଞ୍ଚଳା, ଜଗନ୍ନାଥ-ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଉଚ୍ଚକୁଳ ସମ୍ଭୂତ । ସେମାନଙ୍କର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଆଭିଜାତ୍ୟ ଅଛି ଏବଂ ଅଭିମାନ ଅଛି ।

ବଂଗଳା ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ:

ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରତ୍ୟେକ ବିଭାଗରେ ବଂଗଳାମାନଙ୍କର ଅବଦାନ ଅତୁଳନୀୟ । ତେଣୁ ପଡ଼ୋଶୀ ଭାଷା-ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରଭାବ ପଡ଼ିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟକୁ ଆଗେଇ ନେବାରେ ପ୍ରଥମେ ବଂଗଳାମାନେ ହିଁ ଅଣ୍ଟାଭିଡି ବାହାରିଛନ୍ତି । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ତାହା ହିଁ ହୋଇଛି । ଇଂରାଜୀ ଏବଂ ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀକୁ ବାଦ୍ ଦେଲେ ଓଡ଼ିଆମାନଙ୍କ ଉପରେ ବଂଗଳା ନାଟକର ପ୍ରଭୂତ ପ୍ରଭାବ ପଡ଼ିଛି । ଭୌଗୋଳିକ ଏବଂ ରାଜନୀତିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଏହା ସମ୍ଭବ ହୋଇଛି ବୋଲି ମନେହୁଏ । ବହୁଦିନ ଧରି ଓଡ଼ିଶାର ଶାସନ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବଂଗଳାମାନେ ଅଂଶ ଗ୍ରହଣ କରିଥିବାରୁ ଏବଂ ଓଡ଼ିଆମାନଙ୍କର ଜନଜୀବନରେ ବଂଗୀୟ ଅଭିରୁଚି ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିବାରୁ, ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ସେହି ପଦାଙ୍କ ଅନୁସରଣ କଲା । ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ମୌଳିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଅଭାବ ପରିଲକ୍ଷିତ ହେବାରୁ ବଂଗଳା ନାଟକ ଏବଂ ଅନୁବାଦିତ ବଂଗଳା ନାଟକ ଓଡ଼ିଶାରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଛି । ଅଧ୍ୟାପକ ରାୟଙ୍କ ମତରେ - “ଅନେକ ଦିନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବଂଗଳା ନାଟକ ଓଡ଼ିଶାରେ ଆଦରଲାଭ କରିଥିବାରୁ ଓ ଓଡ଼ିଶାରେ ସ୍ଥାୟୀ

ବଂଶଦେଶୀୟ ଅଧିବାସୀମାନଙ୍କଦ୍ୱାରା ନାଟ୍ୟଶାଳା ସ୍ଥାପନ, ନାଟକ ରଚନା, ଅଭିନେତା ଦଳ ଗଠନ ଓ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ ହୋଇଥିବାରୁ ଏବଂ ଓଡ଼ିଶାରେ ଉଚ୍ଚ ଶିକ୍ଷିତ ଲୋକମାନେ ନାନା କାରଣରୁ ବଂଶଦେଶୀୟ ସାହିତ୍ୟ ସହିତ ବିଶେଷ ପରିଚିତ ଥିବାରୁ ଅନେକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ବଂଶଦେଶୀୟ ନାଟକର ପ୍ରଭାବ ସ୍ପଷ୍ଟ ଦେଖାଯାଏ” । ୧୦ ।

ଅଶ୍ୱିନୀ ସିଧାସଳଖ କେତେକ ବଂଶଳା ଶବ୍ଦକୁ ଓଡ଼ିଆରେ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି ଯଥା: ବୌ, ସାରା, ହେଉ, କି, ପରା ଇତ୍ୟାଦି । ଏପରିକି ବଂଶଳା ଭାଷାର କଥୋପକଥନ ଭଂଗୀ ମଧ୍ୟ ତା’ଙ୍କ ସଂଳାପରେ ଅନୁସ୍ଥିତ । ପ୍ରଥମେ ବଂଶଳା ‘ମେଘନାଦବଧ’ କାବ୍ୟରେ ଏବଂ ପରେ ପରେ ନାଟକରେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥିବା ଅମିତ୍ରାକ୍ଷର ଛନ୍ଦ’ ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟଜଗତକୁ ପ୍ରବେଶ କରିଥିଲା । ଏହାର ବିକାଶ ସାଧୁତ ହୋଇଥିଲା ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକରେ । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ବୀରରସାତ୍ମକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ଏହି ଛନ୍ଦର ସଫଳ ପ୍ରୟୋଗ ଘଟିଛି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ବସ୍ତୁ ପରିକଳ୍ପନା ଏବଂ ମଞ୍ଚକଳା ଆଦି ବଂଶଳା ନାଟକର ଅନୁକରଣରେ ହୋଇଥିବା ଜଣାଯାଏ ।

ବଂଶଳା ନାଟକର ପ୍ରଭାବକୁ ସ୍ୱୀକାର କରି ଅଧ୍ୟାପକ ଗିରିଜା ଶଙ୍କର ରାୟ କହନ୍ତି - “ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଯୁଗ୍ମନୃତ୍ୟର ବ୍ୟବହାର, ମଞ୍ଚ ପରିକଳ୍ପନା, ପୂର୍ଣ୍ଣ ଏବଂ ଭଂଗ ଅମିତ୍ରାକ୍ଷରର ପ୍ରଚଳନ, ସଂଗୀତର ବ୍ୟବହାର, ନାଗରିକମାନଙ୍କର ଭୀତତ୍ରସ୍ତ ଭାବ, ପ୍ରହରାର କର୍ମ ବିମୁଖତା, ସୈନ୍ୟମାନଙ୍କର ସମରଜନିତ ଅଭିଜ୍ଞତା ଆଦିରେ ବଂଶଳା ନାଟକର ପ୍ରଭାବ ଦେଖାଯାଏ । ୧୧ ।

ଅଶ୍ୱିନୀ ନିଜେ ବଂଶଳୀ ଥିବାରୁ ବଂଶଳା ନାଟକର ଅନୁକରଣ କରିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ସେ ଯାହା ନାଟକରେ ରୂପ ଦିଅନ୍ତି ସେ ସବୁକୁ ପ୍ରଥମେ ବଂଶଳାରେ ଚିତ୍ରା କରନ୍ତି ଏବଂ ପରେ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ରୂପ ଦିଅନ୍ତି । ତେଣୁ ଭାଷା ବିନ୍ୟାସରେ ବଂଶଳାର ଛାପ ଅନୁମିତ ହୁଏ ।

ମୋଟ ଉପରେ ବିଭିନ୍ନ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତରୁ ଆମେ ଦେଖିଲେ ଯେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକର ଆଜିକ ଏବଂ ଆତ୍ମିକ ଉଭୟରେ ପ୍ରାଚ୍ୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ପ୍ରଭୂତ ପ୍ରଭାବ ପଡ଼ିଛି ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକରେ ପାଷାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ପ୍ରଭାବ:

ଯୁରୋପୀୟ ନବଜାଗରଣର ପ୍ରଭାବରେ ଅନୁପ୍ରାଣିତ ହୋଇ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ଚିନ୍ତାଧାରା ଓ ଆଦର୍ଶର ଅନୁଧ୍ୟାବନ କରିଛି । ଅଶ୍ୱିନୀ ପୂର୍ଣ୍ଣଭାବରେ, ସଂସ୍କୃତ ବା ପାଷାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀରୁ କୌଣସି ଗୋଟିଏ ଗ୍ରହଣ ନ କରି ଉଭୟର ସମ୍ମିଶ୍ରଣରେ ନିର୍ଣ୍ଣିତ ମଧ୍ୟମ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀକୁ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ତା’ଙ୍କ ନାଟକରେ ପାଷାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ଅଧିକ ମାତ୍ରାରେ ଦେଖାଯାଏ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକଠାରୁ ପାଷାତ୍ୟ ନାଟକ ଏବଂ ତାର ଶୈଳୀ ନିକଟରେ ସେ ଅଧିକ ରଣୀ । ଅଶ୍ୱିନୀ ଏବଂ ତା’ଙ୍କର ସମସାମୟିକ

ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ କୃତି ଭିତରକୁ ପାଷାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ବିଭିନ୍ନ ଭାବରେ ପ୍ରବେଶ କରିଛି ଯଥା:- (୧) ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ପ୍ରଭାବିତ ବଂଗଳା ନାଟକର ଅନୁକରଣ ଏବଂ ଅନୁସରଣ ଦ୍ୱାରା (୨) ପାର୍ସୀ ଥିଏଟର ଅଭିନୀତ (ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ନାଟକର ଅନୁବାଦ) ନାଟକର ସନ୍ଦର୍ଶନ ଦ୍ୱାରା (୩) ଇଂରାଜୀ ନାଟକ ବା ପାଷାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ଜଗତ ବିଶେଷ କରି ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ନାଟକ ସହିତ ସିଧାସଳଖ ପରିଚିତ ହେବା ଦ୍ୱାରା ।

ବଂଗଳାରେ ବହୁ ପୂର୍ବରୁ ଇଂରାଜୀ ନାଟକର ପ୍ରଭାବ ପଡ଼ିଛି । ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରୁ ହିଁ ପାଷାତ୍ୟ ନାଟକର ଅଭିନୟ ଆରମ୍ଭ ହେଲାଣି । ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ନାଟକ ଦ୍ୱାରା ତତ୍କାଳୀନ ବଂଗଳା ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଉଶାଧୂଳିରେ ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟଜଗତରେ ପ୍ରଥମେ ‘କୃଷ୍ଣକୁମାରୀ’ରେ ମାଇକେଲ ମଧୁସୂଦନ ଦତ୍ତ ପାଷାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ଜଗତର ଟ୍ରାଜେଡ଼ିକୁ ପ୍ରବେଶ କରାଇଲେ । ପରେ ପରେ ମନମୋହନ ବସୁ, ସତୀଶ ଚନ୍ଦ୍ର ବସୁ, ଗିରିଶ ଚନ୍ଦ୍ର ଘୋଷ ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ପାଷାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀକୁ ସ୍ୱାଗତ ଜଣାଇଲେ । ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ନାଟକର ବାତାବରଣ, ଅନ୍ତର୍ଦ୍ଦୟ, ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ ଉପରୋକ୍ତ ଶୂରୀମାନଙ୍କ କୃତିରେ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ତତ୍କାଳୀନ ନାଟ୍ୟ ସ୍ରଷ୍ଟାଗଣଙ୍କର ରଚିତ ନାଟକର ଅନ୍ତର୍ଦ୍ଦୟ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇ ଡଃ ଶ୍ରୀପତି ଶର୍ମା କହନ୍ତି- “ତତ୍କାଳୀନ ସେକ୍ସପିଅର ପ୍ରଭାବିତ ବଂଗଳା ନାଟକର ନାୟକ ଚରିତ୍ରରେ ମାନସିକ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ଦୟ ସଫଳତା ଲାଭ କରିଥିଲା । ନାୟକ ଚରିତ୍ରକୁ ସ୍ୱାଭାବିକ ଢଙ୍ଗରେ ଗଢ଼ି ତୋଳିବା ଥିଲା ଏହି ଅନ୍ତର୍ଦ୍ଦୟର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ” । ୧୨ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକ ବଂଗଳା ନାଟକରୁ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣରେ ନୂତନତ୍ୱ, ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ, ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାର ସଂସ୍କାର ପ୍ରବଣତା, ଅନ୍ତର୍ଦ୍ଦୟର ତୀବ୍ର ମାନସିକତା ଇତ୍ୟାଦିକୁ ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଏତିହାସିକ ନାଟକରେ ଡି.ଏଲ.ରାୟ, ଗିରିଶ ଚନ୍ଦ୍ର ଘୋଷ ପ୍ରମୁଖଙ୍କର ପ୍ରଭାବ ସ୍ପଷ୍ଟ । କଥାବସ୍ତୁ ଓ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣର ଭାବଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟ ବଂଗଳା ନାଟକରୁ ଅଶ୍ୱିନୀ ଆଣିଛନ୍ତି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପୂର୍ବରୁ, ମୌଳିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଅଭାବ ହିଁ ଅନୁଦିତ ବଂଗଳା ନାଟକର ଅଭିନୟ ପାଇଁ ପାଣିପାଗ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ତେଣୁ ଓଡ଼ିଆ ଆଦି ଯୁଗର ନାଟକ ବଂଗଳା ପ୍ରଭାବିତ । ଅବଶ୍ୟ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ବେଳକୁ ଏହି ରୀତି ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଯାଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଅଶ୍ୱିନୀ ଏଥିରୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ମୁକ୍ତ ନୁହଁନ୍ତି ।

ଏହି ସମୟର ଅନ୍ୟ ଏକ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ଘଟଣା ହେଲା ପାର୍ଶୀ ଥିଏଟର କଂପାନୀର ନାଟକ ପରିବେଷଣ । ଏହି ଥିଏଟର ଗ୍ରୁପ୍ ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ନାଟକର ଅନୁଦିତ ରୂପକୁ ବିଭିନ୍ନ ସ୍ଥାନରେ ବ୍ୟବସାୟିକ ପଦ୍ଧତିରେ ଅଭିନୀତ କରାଉଥିଲେ । କଂପାନୀ ପରିବେଷିତ ନାଟକର ପ୍ରଭାବରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକରେ ବେଶ୍ୟାର ଚିତ୍ର, ଯୁଗ୍ମ ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ଆଦି ରସାତ୍ମକ ପ୍ରକୃତିର ରୁଚିଗର୍ହିତ ଦୃଶ୍ୟ ଆଦି ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପୌରାଣିକ ନାଟକର ରାଜ ଦରବାରର ଚିତ୍ର, ସାମାଜିକ ନାଟକର ବେଶ୍ୟାଲୟର ଚିତ୍ର ଏବଂ ତତ୍

ସହିତ ସଂପୃକ୍ତ ନୃତ୍ୟଗୀତ ଆସର ଆଦି ପାର୍ଶ୍ବ ନାଟକରୁ ଆସିଛି । ଉଦାହରଣ ସ୍ବରୂପ ‘ସାଲବେଗ’ ନାଟକକୁ ନିଆଯାଇପାରେ ।

ଏତଦ୍ ଭିନ୍ନ ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କ ନାଟକରେ ସିଧାସଳଖ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ପ୍ରଭାବ ମଧ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକର ଟ୍ରାଜିକ ସ୍ବର ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କୁ ବେଶ୍ ପ୍ରଭାବିତ କରିଛି । ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କୁ ଅନୁସରଣ କରିବାକୁ ଯାଇ ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କର ଅଧିକାଂଶ ନାଟକର ପରିଣତି ଦୁଃଖାନ୍ତ ହୋଇଛି । କଳାପାହାଡ଼, ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର, ତାଜମହଲ, ଓଡ଼ିଆଝିଅ, କେଶରୀଗଙ୍ଗ, ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ ପ୍ରଭୃତି ନାଟକରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଅନୁଯାୟୀ ପରିଣତିକୁ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ଏଥିରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହତ୍ୟା, ମୃତ୍ୟୁ, କ୍ଷତଯନ୍ତ୍ରର ଚିତ୍ର ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ପଦାଙ୍କ ଅନୁସରଣ କରିଛି । ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କର ସାମାଜିକ ନାଟକ ମଧ୍ୟରୁ ଅଧିକାଂଶ ବର୍ଷାଡ଼ଗ’ଙ୍କୁ ଅନୁକରଣ କରିଛନ୍ତି । ଶ’ଙ୍କ ପରି ଅଶ୍ବିନୀ ଦୀର୍ଘଭୂମିକା, ପୃଷ୍ଠଭୂମି, ନିର୍ଦ୍ଦେଶନାଗତ ଚିତ୍ରପଣୀ, ପ୍ରାବନ୍ଧିକ ସୁଲଭ ବର୍ଣ୍ଣନାଶୈଳୀ ପ୍ରଭୃତି ତା’ଙ୍କ ନାଟକରେ ପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି । ତା’ଙ୍କ ନାଟକର ଅନ୍ତର୍ଦ୍ଦିପ୍ତ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟାନୁସରଣର ଫଳ । ତାଙ୍କୁ ଅନୁସରଣ କରି ଅଶ୍ବିନୀ ତା’ଙ୍କ ନାଟକରେ ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ଶୈଳୀ ସହିତ ସଂସ୍କାରପ୍ରୟାସୀ ଚିନ୍ତାଧାରାର ପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି । ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କ ନାଟକର ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ବିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟଜଗତକୁ ଅନୁକରଣ କରିଛି । ମନୋବୈଜ୍ଞାନିକ ବିଶ୍ଳେଷଣରେ ରୁମ୍ବକାୟ ଏବଂ ସୂତନାଥର୍ମୀ ଭାଷା ଶୈଳୀର ପ୍ରୟୋଗ ମଧ୍ୟ ଶ’ଙ୍କ ନାଟ୍ୟସିଦ୍ଧାନ୍ତଙ୍କ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରୁଛି । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଶୈଳୀର ଅନୁକରଣରେ ଅଶ୍ବିନୀ ଚରିତ୍ରର ମାନସିକତା ସହିତ ପାରିପାର୍ଶ୍ବିକ ପରିସ୍ଥିତିର ସଂଘର୍ଷକୁ ଦେଖାଇ ଦେଇଛନ୍ତି । ଏହି ସଂଘର୍ଷର ସଫଳ ଅନୁଭୂତି ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ବର ବିରୁଦ୍ଧାଚରଣ କରୁଛି । ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ନାଟକର ରୋମାଞ୍ଚିକ ପ୍ରେମ ଓ ତତ୍ତ୍ବନିତ ବିପର୍ଯ୍ୟୟକୁ ଅଶ୍ବିନୀ ତା’ଙ୍କ ନାଟକରେ ସଫଳତାର ସହିତ ଚିତ୍ରଣ କରିଛନ୍ତି । ପ୍ରେମ ପରିକଳ୍ପନା ଜନିତ ରୋମାଞ୍ଚିକ ସୁଲଭ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ମଧ୍ୟ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ଅନୁସରଣରେ ପରିକଳ୍ପିତ ।

ଆଧୁନିକ ଜୀବନର ସଂଘର୍ଷ, ଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ବିପର୍ଯ୍ୟୟକୁ ରୂପ ଦେବା ପାଇଁ ଅଶ୍ବିନୀ ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ଶୈଳୀର ପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି । ଏହା ମଧ୍ୟ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତର ଅବଦାନ । ଏହି ଶୈଳୀର ସଫଳ ରୂପାୟନ ଘଟିଛି କଇଦୀ, ଅଭିନୟ ପ୍ରଭୃତି ସାମାଜିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ । ସ୍ବର ଏବଂ ଶୈଳୀ ଉଭୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ, ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କର ଅଧିକାଂଶ ନାଟକ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକର ଆଦର୍ଶକୁ ଅନୁକରଣ କରିଛି ।

ବସ୍ତୁନ୍ୟାସରେ ଅଶ୍ବିନୀ ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କୁ ମାନ୍ୟତା ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି । ‘କଳାପାହାଡ଼’ରେ ମୁକୁନ୍ଦଦେବଙ୍କର ମୃତ୍ୟୁ, ‘କୋଣାର୍କ’ରେ ଧରମା-ସରର ମୃତ୍ୟୁ, ‘କେଶରୀଗଙ୍ଗ’ରେ ନନ୍ଦିକାର ମୃତ୍ୟୁ, ‘ତାଜମହଲ’ରେ ତାଜ୍‌ର ମୃତ୍ୟୁ, ‘ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ’ରେ ଲକ୍ଷ୍ମୀର ମୃତ୍ୟୁ, ‘ଜାନକୀ’ରେ ସୀତାଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ ଇତ୍ୟାଦି ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିକୁ ଅନୁସରଣ କରିଛି । ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କର ଏଐତିହାସିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ

ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ସାର୍ବିକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୋଇଛନ୍ତି । ‘କୋଣାର୍କ’ରେ ‘ଧରମା’ ଏବଂ ‘ସର’ର ମୃତ୍ୟୁ ଆଂଶିକ ଭାବରେ ‘ରୋମିଓ-ଜୁଲିଏଟ୍’କୁ ଅନୁସରଣ କରିଛି । ‘ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର’ରେ ପ୍ରଦତ୍ତ ହତ୍ୟା ଏବଂ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ‘ମାକବେଥ୍’ ଏବଂ ‘ଅଥେଲୋ’କୁ ଅନୁସରଣ କରିଛି । ମୋଟ ଉପରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଅଧିକାଂଶ ନାଟକର ଟ୍ରାଜିକ୍ ସ୍ୱର ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ଆଦର୍ଶରେ ପରିକଳ୍ପିତ ।

‘ସମଲେଶ୍ୱରୀ’ ନାଟକରେ ‘The Tempest’ ର ପ୍ରଭାବ ପଡ଼ିଥିବା ଅନୁମିତ ହୁଏ । ଉକ୍ତ ନାଟକର ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କରେ ପ୍ରଥମ ଦୃଶ୍ୟଟି ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ନାଟକକୁ ଅନୁସରଣ କରିଛି । ‘ଟେମ୍ପେଷ୍ଟ୍’ର ପୋତ ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ଏବଂ ‘ସମଲେଶ୍ୱରୀ’ର ପୋତ ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ଭିତରେ ଏକ ପ୍ରକାର ଭାବଗତ ସାମ୍ୟତା ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଉକ୍ତ ଇଂରାଜୀ ନାଟକର ଯୁଦ୍ଧବିଗ୍ରହ, ଗୁପ୍ତଚରବୃତ୍ତି, ଛଦ୍ମବେଶ ପରିଧାନ ଆଦି ଅବିକଳ ଭାବରେ ‘ସମଲେଶ୍ୱରୀ’ରେ ମୁକ୍ତିଲାଭ କରିଛି । ଦତୋତ୍ତରଙ୍କର Crime of Punishment ଉପନ୍ୟାସ ଅନୁସରଣରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ‘କଇଦୀ’ ରଚିତ ହେଲେ ହେଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ମୌଳିକତା ଅନସ୍ୱୀକାର୍ଯ୍ୟ । ଦତୋତ୍ତରଙ୍କର ଉପନ୍ୟାସର ଅନ୍ତଃସ୍ୱର ଉକ୍ତ ନାଟକରେ ମର୍ମିରିତ ହେଲେ ମଧ୍ୟ କଳ୍ପନାବିଳାସ ପ୍ରଧାନ ସ୍ଥାନ ଲାଭ କରିଛି ।

ଅଶ୍ୱିନୀ ନାଟକର ଶିକ୍ଷକଳା ଏବଂ ବସ୍ତୁବିନ୍ୟାସରେ ମଧ୍ୟ ଶ’ଙ୍କୁ ପଦେ ପଦେ ଅନୁସରଣ କରିବାକୁ ଭୁଲି ନାହାନ୍ତି । ତାଙ୍କର ସାମାଜିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ବାସ୍ତବତାର ପୂଜାରୀ । ଏ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଅଶ୍ୱିନୀ ଶ’ଙ୍କ ଠାରୁ ଆଣିଛନ୍ତି । ‘ତାଜମହଲ’ ର ଦୀର୍ଘ ନିର୍ଦ୍ଦେଶନା ଏବଂ ‘ସୁନାଭାଉଜ’ର ସୁଦୀର୍ଘ ଭୂମିକା ଭିତରେ ବର୍ଷାଡ଼୍’ଶଙ୍କର ନାଟକର ପ୍ରତିଧ୍ୱନି ଶୁଣାଯାଏ । ଶ’ଙ୍କୁ ଅନୁସରଣ କରି ଅଶ୍ୱିନୀ ସୁଧାରବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣର ପରିଚୟ ଦେଇଛନ୍ତି । ସେ ଦୁର୍ନୀତି, ମଦ୍ୟପାନ, ବେଶ୍ୟାବୃତ୍ତି, ଅନ୍ୟାୟ ଆଦି ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଛନ୍ତି । ବ୍ୟଙ୍ଗ ଏବଂ ବିଦ୍ରୁପାତ୍ମକ ଶୈଳୀ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟ୍ୟକାର ଶ’ଙ୍କ ଭଳି ସମାଜକୁ ସଂଶୋଧନ କରିବା ପାଇଁ ଆଗେଇ ଆସିଛନ୍ତି । ଏହାର ସଫଳ ପ୍ରୟୋଗ ଘଟିଛି ଇରାନୀ, ଭାଇ, ମାଷ୍ଟରବାବୁ, ରିଫର୍ମ ଲେଡ଼ିରେ । ଏସବୁରେ ନବ୍ୟସତ୍ୟ ଶିକ୍ଷିତ ସମାଜକୁ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରାଯାଇଛି । ଶ’ଙ୍କର ସମାଜ ସଂସ୍କାର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । Widowers Houses ରେ ବର୍ଷାଡ଼’ଶ ଧନୀକ ସମାଜକୁ ଆକ୍ରମଣ କଲା ଭଳି ‘ଦୁଃଖେ ସୁଖେ’ରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ଧନୀକ ସମାଜର ପ୍ରତିନିଧି ନନ୍ଦଦୁଲାଲଙ୍କୁ ଆକ୍ରମଣ କରିଛନ୍ତି । Mrs. Warren’s Profession ରେ ବେଶ୍ୟାବୃତ୍ତି ବିରୁଦ୍ଧରେ ଶ’ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କଲାଭଳି ଅଶ୍ୱିନୀ ହିନ୍ଦୁରମଣୀ, ମାଷ୍ଟରବାବୁରେ ଏହି ନାରକୀୟ ପ୍ରବୃତ୍ତି ବିରୁଦ୍ଧରେ ବିଦ୍ରୋହ ଘୋଷଣା କରିଛନ୍ତି । ତଥାତ୍ କେବଳ ଏତିକି ଯେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକରେ ବେଶ୍ୟାର ହୃଦୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ହୋଇଛି । ମାତ୍ର ଶ’ଙ୍କ ନାଟକରେ ତାହା ସମ୍ଭବ ହୋଇନି । Arms and the Man ରେ ଚିକ୍ନୋରିଆ ଯୁଗର ବୀରଦୃବ୍ୟଞ୍ଜକ ଚେତନାକୁ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରିବା

ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଶ' ଯେପରି ଯୁଦ୍ଧ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ଵର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଛନ୍ତି, ତା'ର ଅନୁରୂପ ପ୍ରତିଧ୍ବନି ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କର ଅଧିକାଂଶ ଏଐତିହାସିକ ନାଟକରେ ଶୁଣାଯାଏ । ସେଓକୀ, ଉତ୍କଳଗୌରବ, କେଶରୀଗଙ୍ଗ ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ତା'ର ପ୍ରକୃଷ୍ଟ ଉଦାହରଣ । Getting Married ରେ ବିବାହ ପ୍ରତି ଶ'ଙ୍କର ଆଭିମୁଖ୍ୟକୁ ପୂର୍ଣ୍ଣପ୍ରାଣରେ ସମର୍ଥନ ଜଣାଇଛନ୍ତି ଅଶ୍ବିନୀ । 'ଭାଇ'ର ବିବାହ ସଂପର୍କୀୟ ପ୍ରଶ୍ନର ସମାଧାନ ହୋଇଛି 'ଅଭିନୟ'ରେ ।

ଶ'ଙ୍କ ପରି ଅଶ୍ବିନୀ କୁମାର ମଧ୍ୟ ମାନବ ଜୀବନର ବିଭିନ୍ନ ସମସ୍ୟାକୁ ତନ୍ମୁ ତନ୍ମୁ କରି ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ସମାଧାନର ସୂତ୍ର ବାହାର କରିଛନ୍ତି । ଶ'ଙ୍କ ପ୍ରତି ପ୍ରଦର ମନ୍ତବ୍ୟଟି- 'His humanism is not based on mere sentiments and emotions-it based on an intense awareness of the realities of life. Hence he dives deep into the problems of life; he always strikes at the root. His efforts are to make man rational, to make him accept the challenges of life and to make him see things without any illusion' । ୧୩ । ବିନା ଦ୍ଵିଧାରେ ନାଟ୍ୟସମ୍ରାଟ ଅଶ୍ବିନୀକୁମାରଙ୍କ ପ୍ରତି ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇପାରେ ।

ଅଶ୍ବିନୀଙ୍କର ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ ଅଧିକାଂଶ ପାଷାତ୍ୟ ଭାବାନୁସାରୀ । 'କୋଣାର୍କ'ରେ ବିଶ୍ଵମହାରଣାର ଅନ୍ତର୍ଦ୍ଦୟ ଏବଂ ବହିର୍ଦ୍ଦୟ ପାଷାତ୍ୟ ଭାବ ସଂପଦର ଅଧିକ ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ । ନନ୍ଦିକାର ମାନସିକ ଦୃଢ଼ ଏବଂ ଅନ୍ଧକାର ରାତ୍ରିରେ ଶତ୍ରୁ ଶିବିରକୁ ଯାତ୍ରା-ଭିତରେ ପାଷାତ୍ୟ ଚେତନା ନିହିତ । 'ଉତ୍କଳ ଗୌରବ'ରେ କୃଷ୍ଣାର ରକ୍ତମାଂସ ଭାରତୀୟ, ମାତ୍ର ଆତ୍ମା ବିଦେଶୀୟ । 'ଅଭିନୟ'ରେ ମନୀଷାର ସଚେତନ ତଥା ଅବଚେତନ ମନର ରହସ୍ୟ ଇବସନ୍ଙ୍କ 'A Doll's House' ନୋରା ଚରିତ୍ର ପରି ରୂପ ନେଇଛି । ନୋରା ସ୍ଵାଧୀନଚେତା, ମାତ୍ର ମନୀଷା ବନ୍ଦିନୀ -ଏତିକି କେବଳ ପାର୍ଥକ୍ୟ । ନୋରା ବିପ୍ଳବିଣୀ, ମନୀଷା ଆଦର୍ଶର ବିହ୍ନୁ ଭିତରେ ବଂଧା । ତା'ର ବିଦ୍ରୋହ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସୀମାରେଖା ମଧ୍ୟରେ କେବଳ ପ୍ରତିଧ୍ବନି ସୃଷ୍ଟି କରିଛି । 'ଜାନକୀ'ର ସୀତା, 'ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ'ର ଲକ୍ଷ୍ମୀ, 'ଚଣ୍ଡାକୁଣୀ'ର ଲକ୍ଷ୍ମୀ- ଏମାନେ ସମସ୍ତେ ବିକ୍ରୋହିଣୀ । ସେମାନେ ପୁରୁଷ ଶାସିତ ସମାଜ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଧର୍ମଘଟର ଆହ୍ୱାନ ଦେଇଛନ୍ତି ଏବଂ କ୍ଷେତ୍ରବିଶେଷରେ ସଫଳତା ମଧ୍ୟ ଲାଭ କରିଛନ୍ତି ! ଉପରୋକ୍ତ ନାରୀଗଣ ଭାରତୀୟ ପରଂପରା ଭିତରୁ ଆସିଥିଲେ ହେଁ ସେମାନଙ୍କର ଆତ୍ମା ହେଉଛି ପାଷାତ୍ୟ ମାଟିର । ପାଷାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ଚେତନାର ପ୍ରଭାବରେ ଏମାନେ କେତେବେଳେ ସନ୍ତର୍ପିତ, ପୁଣି କେତେବେଳେ ଉଗ୍ର ମୂର୍ତ୍ତି ଧାରଣ କରିଛନ୍ତି ।

ମୋଟ ଉପରେ କଥାବସ୍ତୁ, ଭାଷାଭାବ ଶୈଳୀ, ଚରିତ୍ର ଦୃଢ଼, ସଂଘର୍ଷ ଆଦିର ରୂପାୟନର ପାଷାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ତଥା ନାଟକର ପ୍ରଭାବ ଅତୁଟ ରହିଛି । ତେଣୁ ଅଶ୍ବିନୀକୁମାରଙ୍କ ନାଟକର ବିକାଶ ପଥରେ ପାଷାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ଅବଦାନକୁ ଅସ୍ଵୀକାର କରିହେବ ନାହିଁ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକର ଜାତୀୟ ଚେତନା:

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ସମୟ ଥିଲା ପରାଧୀନତାର ଯୁଗ । ତେଣୁ ସେ ସମୟର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଲେଖକ ସେମାନଙ୍କ କୃତିରେ ଜାତୀୟଚେତନା ବା ଦେଶାତ୍ମବୋଧକୁ ମର୍ମିରିତ କରୁଥିଲେ । ଏହି ଦେଶାତ୍ମବୋଧ ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରି ଡଃ ଜାନକୀ ବଲ୍ଲଭ ମହାନ୍ତି ମତ ଦିଅନ୍ତି - “ଯେଉଁ ରଚନାରେ ସ୍ୱଦେଶ ଓ ତାହାର ପରଂପରା ପ୍ରତି ଗଭୀର ଅନୁରାଗ ପ୍ରତିଫଳିତ ତାହା ହିଁ ଦେଶାତ୍ମବୋଧ ସାହିତ୍ୟ ପଦବାଚ୍ୟ । ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ବା ପରୋକ୍ଷରେ ଏତାଦୃଶ ରଚନାରେ ଜାତିର ଆଶା, ଆକାଂକ୍ଷା ଓ ଉତ୍ଥାନ ପତନର ବିବରଣୀ ଲିପିବଦ୍ଧ ହୋଇଥାଏ” । ୧୪ । ଏତିହାସିକ ପୌରାଣିକ ଏବଂ ସାମାଜିକ ନାଟକ ଭିତରେ ତତ୍କାଳୀନ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଜାତିର ପ୍ରାଣସ୍ୱୟନକୁ ଉଜ୍ଜୀବିତ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ସ୍ୱୟଂ ନାଟ୍ୟକାର କହନ୍ତି - “ଦେବାଭଳି ଶକ୍ତି ଆମର ନାହିଁ, ଯଦି ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ କିଛି କହି ମୋର ଜାତିର ସେବା କରିପାରେ ତେବେ ତାହା ହିଁ ହେବ ଏକମାତ୍ର ସାହୁକାର” । ୧୫ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଜାତୀୟ ଚେତନାର କ୍ରାନ୍ତିକାରୀ ଦିଗଟି ପରୋକ୍ଷ ଭାବରେ ତାଙ୍କ ନାଟକରେ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଦେଶପ୍ରେମରେ ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ ନାଟ୍ୟକାର ଅନେକ ସମୟରେ ଭାବପ୍ରବଣ ହୋଇ ଉଠିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ଏହି ଜାତୀୟତା ଦୁଇଟି ଦିଗକୁ ବିଚାର୍ଯ୍ୟ, ଯଥା:- (୧) ଦେଶର ପରାଧୀନତା ନେଇ ଦେଖା ଦେଇଥିବା ଉଦ୍‌ବେଗ (୨) ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଉତ୍କଳୀୟ ଭାବନା ବା ଓଡ଼ିଆମାନଙ୍କ ସ୍ୱାଭିମାନ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଏହି ସ୍ୱଦେଶ ବସ୍ତୁଳତା ପରୋକ୍ଷ ଭାବରେ ରୂପ ନେଇଛି । ସେ ସିଧାସଳଖ କୌଣସି ନାଟକରେ ବିଦେଶୀ ଶାସନ ବିରୁଦ୍ଧରେ ମତ ପ୍ରଦାନ କରିନାହାନ୍ତି । ତେବେ ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ କେତେକ ନାଟକରେ ଜାତୀୟତା ଭାବଫଲ୍‌ଗୁକୁ ଭରି ଦେଇଛନ୍ତି । ‘କୋଣାର୍କ’ର ଧରମା ଜାତି ଉଦ୍‌ଦେଶ୍ୟରେ କାର୍ଯ୍ୟ କରିବାକୁ ଯାଇ ଆତ୍ମବଳି ଦେଇଛି । ଧରମାର ଆତ୍ମତ୍ୟାଗ ଭିତରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ସୁପ୍ତ ଓଡ଼ିଆ ଜାତିକୁ ଆଲସ୍ୟ ଭାଙ୍ଗି ନିଜ ଉଦ୍‌ଦେଶ୍ୟରେ ଅଗ୍ରସର ହେବାକୁ ପ୍ରେରଣା ଦେଇଛନ୍ତି । ‘ଓଡ଼ିଆ ଝିଅ’ରେ ବଳାଙ୍ଗୀର ବିଦ୍ରୋହ ଆଞ୍ଚଳିକତାକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲେ ହେଁ ଏହାର ଅନ୍ତରାଳରେ ଜାତୀୟତାବ ଫଲ୍‌ଗୁ ଲୁକ୍କାୟିତ । ‘ଉତ୍କଳ ଗୌରବ’ରେ କୃଷ୍ଣା ଏବଂ ‘କେଶରୀଗଙ୍ଗ’ରେ ନନ୍ଦିକା ଦେଶପ୍ରେମର ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଆଲୋକବର୍ତ୍ତକା ହୋଇ ରହିଛନ୍ତି । ନିଜକୁ ଭଲପାଇବା ପାଇଁ ସେମାନେ ଓଡ଼ିଆ ଜାତିକୁ ଶିକ୍ଷା ଦେଇଛନ୍ତି । ‘ସେଓଜୀ’ରେ ନିଜ ରାଜ୍ୟ ଉଦ୍ଧାର ପାଇଁ ଅର୍ଥାତ୍ ପରାଧୀନତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସଂଗ୍ରାମ କରିବା ପାଇଁ ‘ସେଓଜୀ’ର ପଣ ପ୍ରଶିଧାନ ଯୋଗ୍ୟ । ‘ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର’ରେ ଲଳିତାର ଆଞ୍ଚଳିକତାକୁ ନେଇ ରୂପ ନେଇଥିବା ସଂଗ୍ରାମ ଭିତରେ ଜାତିର ଜୀବନାକାଂକ୍ଷା ଲୁଚି ରହିଛି । ମହାତ୍ମାଗାନ୍ଧୀଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ ପରିଚାଳିତ ସ୍ୱାଧୀନତା ସଂଗ୍ରାମର ପ୍ରଭାବ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ ବହୁଳ ଭାବରେ ଅନୁପ୍ରାଣିତ କରିଛି । ‘ମାଷ୍ଟରବାବୁ’ର ସୁରେଶ ଓ କୁସୁମଙ୍କର ତ୍ୟାଗ ଜାତିପ୍ରତି ସମ୍ବେଦନ ଭାବ ସୃଷ୍ଟି

କରିଛି । ଅଶ୍ୱିନୀ ଅଧିକାଂଶ ସାମାଜିକ ନାଟକରେ ଓଡ଼ିଆମାନଙ୍କୁ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି । ‘ଓଡ଼ିଶା’ ତଥା ‘ଓଡ଼ିଆ’ର ମହତ୍ତ୍ୱ ତମକାର ରୂପ ନେଇଛି ‘କଳାପାହାଡ଼’ରେ । ମୁକୁନ୍ଦଦେବଙ୍କ ରାଣୀ ଏବଂ ମୁକୁନ୍ଦଦେବଙ୍କ ମୁଖରେ ପ୍ରଦତ୍ତ ସଂଳାପ ଓଡ଼ିଆର ଜାତିପ୍ରାଣତାକୁ ସ୍ୱାଗତ କରିଛି । ‘ସମଲେଶ୍ୱରୀ’ରେ ମରହଟ୍ଟାଶାସକ ଭୋନସଲା ଏବଂ ଅରୁଣାଙ୍କ ମୁହଁରେ ଓଡ଼ିଆର ପ୍ରଶଂସା କରାଯାଇଛି । ‘ଉତ୍କଳଗୌରବ’, ‘କେଶରୀଗଙ୍ଗ’ରେ ଓଡ଼ିଆ ଜାତିର ବୀରତ୍ୱକୁ ଫେରାଇ ଆଣିବା ପାଇଁ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା କରାଯାଇଛି । ‘କୋଶାର୍ଜ୍’ରେ ଜାତିର ଶିକ୍ଷା ଭିତରେ ଜାତୀୟତା ରୂପ ନେଇଛି । ‘ଇରାନୀ’, ମାଷ୍ଟରବାବୁ, ଭାଇ, ରିଫର୍ମିଡ଼ଲେଡ଼ି ପ୍ରଭୃତିର ନବ୍ୟଶିକ୍ଷିତ ସମାଜକୁ ନାଟ୍ୟକାର ସମାଲୋଚନା କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷା ପ୍ରତି ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ ସେମାନଙ୍କର ପ୍ରୀତି ଉତ୍ପାଦନ ପାଇଁ ଚେଷ୍ଟା କରାଯାଇଛି ।

ତତ୍କାଳୀନ ରାଜନୈତିକ ପରିସ୍ଥିତି ଭିତର ଦେଇ ନାଟ୍ୟକାର ଜାତୀୟଚେତନା ବା ରାଷ୍ଟ୍ରୀୟଚେତନାକୁ ଉତ୍କର୍ଷ କରିଛନ୍ତି । ଭାଗ୍ୟ ଏବଂ ଭଗବାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଅଧୁଷିତ ଓଡ଼ିଆ ଜାତି ମନରେ ସିଧାସଳଖ ଭାବରେ ରାଷ୍ଟ୍ରୀୟ ଚେତନାକୁ ଭରିଦେବା ପାଇଁ ଅଶ୍ୱିନୀ ଉଚିତ ମନେକରି ନାହାନ୍ତି । ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ ତାହା ଭିନ୍ନ ମାର୍ଗରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଛି । ରାଷ୍ଟ୍ରୀୟ ଚେତନାର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ରତା ବା ପରାଧୀନତାରୁ ମୁକ୍ତି । ଏଥିପାଇଁ ପରିକଳ୍ପିତ ଜନଜାଗୃତିକୁ ଅଶ୍ୱିନୀ ପରୋକ୍ଷ ମାର୍ଗରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ଅର୍ଥାତ୍ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ରାଷ୍ଟ୍ରୀୟଚେତନାର ସ୍ୱର ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ଆଦର୍ଶବାଦରେ ଉପରେ ଆଧାରିତ । ଏତଦ୍‌ଭିନ୍ନ ଦେଶପ୍ରାଣତା ବା ରାଷ୍ଟ୍ରୀୟଚେତନାର ଅନ୍ୟ ଏକ ଦିଗ ସାମାଜିକ ଉନ୍ନତି, ଭାଷାପ୍ରେମ ଆଦିକୁ ଆଧାର କରି ରୂପ ନେଇଛି । ସାଂପ୍ରଦାୟିକ ସଦ୍‌ଭାବ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଲକ୍ଷ୍ୟରେ ‘କଳାପାହାଡ଼’ ରଚନା କରାଯାଇଛି । ନାଟ୍ୟକାର ଦୁଇଟି ଧର୍ମ, ଦୁଇଟି ସଂପ୍ରଦାୟର ଭୟାବହ ସଂଘର୍ଷକୁ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଏକ ସର୍ବଧର୍ମ ସମନ୍ୱୟର ଆଦର୍ଶ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପାଇଁ ଆହ୍ୱାନ ଦେଇଛନ୍ତି । ‘ଉତ୍କଳ ଗୌରବ’ରେ ଉତ୍ତରାଞ୍ଚଳ ଏବଂ ଦକ୍ଷିଣାଞ୍ଚଳର ସଂଘର୍ଷକୁ, ‘ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର’ରେ ଆର୍ଯ୍ୟ ଏବଂ ଅନାର୍ଯ୍ୟ ଜାତିର ସଂଘର୍ଷକୁ ଏଡ଼ାଇ ଦିଆଯାଇଛି ।

ବାସ୍ତବରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ରାଷ୍ଟ୍ରୀୟ ସଚେତନ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତୀ ଦେଶପ୍ରାଣତାର ଉତ୍କଳ ଆଦର୍ଶ, ଜାତି ଏବଂ ଜନତା ପ୍ରତି ଉଦାର ମାନବିକ ସହୃଦୟତା ତାଙ୍କ ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ ଜୀବନ୍ତ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଛି ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକରେ ସମସାମୟିକ ଚେତନା:

ପ୍ରତ୍ୟେକ ସୂକ୍ଷ୍ମ ନିଜର ସୃଷ୍ଟି ଭିତରେ ଯୁଗାନ୍ତ ପ୍ରାଣସ୍ୱୟନକୁ ପ୍ରଭୃତି କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥାଏ । ତାହା ହିଁ ଘଟିଛି ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକରେ । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକର ସମସାମୟିକ ଚେତନାର ସ୍ୱରକୁ ତିନି ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ, ଯଥା:- (୧) ଗାନ୍ଧୀବାଦୀ

ଚିନ୍ତାଧାରା (୨) ମାର୍ଚ୍ଚସାୟ ଚେତନା (୩) ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ସମୟଥିଲା ପରାଧୀନତାର ଯୁଗ । ତେଣୁ ମହାତ୍ମାଗାନ୍ଧୀଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱ ବା ଆଦର୍ଶ ତତ୍ତ୍ୱାଳୀନ ସମୟରେ ସବୁଠୁଁ ବଳି ବଡ଼ ଆଦର୍ଶ ଥିଲା । ବାପୁଜୀଙ୍କର ଅହିଂସାମୂଳକ ଆନ୍ଦୋଳନ, ଅସ୍ତ୍ରଶୃଙ୍ଗତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱେଚ୍ଛାଗାନ, ନାରୀଜାଗରଣ ପାଇଁ ଆହ୍ୱାନ ଆଦି ତତ୍ତ୍ୱାଳୀନ ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ମନରେ ନୂତନ ଆଶା, ଉତ୍ତେଜନା ଏବଂ ବିଶ୍ୱାସର ସମ୍ପାଦ କରିଥିଲା । ତେଣୁ ଏ ସବୁର ସଫଳ ପ୍ରତିଧ୍ୱନି ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକରେ । ତାଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକରେ ଯୁଦ୍ଧ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଜନମତ ସୃଷ୍ଟିପାଇଁ ଆହ୍ୱାନ ଦିଆଯାଇଛି । ଅହିଂସକ ଉପାୟରେ ଶାନ୍ତି ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପାଇଁ ତାଙ୍କର ସମସ୍ତ ଚରିତ୍ର ଆଗଭର ହୋଇଛନ୍ତି । ମହାତ୍ମାଙ୍କ ଅସ୍ତ୍ରଶୃଙ୍ଗତା ବିରୋଧୀ ମନ୍ତ୍ର ସ୍ଥାନ ନେଇଛି ଚଣ୍ଡାଲୁଣୀ, ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର, ଦାସିଆ ବାଉରୀ, ତ୍ୟାଗୀରାମଦାସ, ମାଷ୍ଟରବାବୁ, ଶ୍ରୀଲୋକନାଥ, ଭାଇ, ଚଷାଝିଅରେ । ନାରୀସ୍ୱାଧୀନତା ସପକ୍ଷରେ ଯୁକ୍ତି ବାଢ଼ିଛନ୍ତି ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ‘ସାବିତ୍ରୀ’ ‘ଜାନକୀ’ ନାଟକ । ‘ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ’ର ଲକ୍ଷ୍ମୀ ନିଜର ନାଗରିକ ଅଧିକାର ପାଇଁ ଆନ୍ଦୋଳନ କରିଛି ।

ହିନ୍ଦୁରମଣୀ, ମାଷ୍ଟରବାବୁ ରେ ବେଶ୍ୟାବୃତ୍ତି ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରାଯାଇଛି ଏବଂ ତତ୍ତ୍ୱାଳୀନ ଶିକ୍ଷିତ ସଂପ୍ରଦାୟର କୁସୂଚ ରୁଚିକୁ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରାଯାଇଛି । ବିଧବା ଜୀବନର ନୀତି, ନିୟମ ଏବଂ ଶୃଙ୍ଖଳା ନିଷ୍ପଳ ରୂପ ନେଇଛି ‘ହିନ୍ଦୁରମଣୀ’ରେ । ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ ବିଧବାବିବାହ ସପକ୍ଷରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟଶିକ୍ଷା ଅଭିମାନୀ ଯୁବଗୋଷ୍ଠୀର ବେପରୁଆ ମନୋଭାବ ତଥା ପୂଜ୍ୟପୂଜାର ବ୍ୟତିକ୍ରମ ରୂପ ନେଇଛି ଇରାନୀ, ଭାଇ, ଦୁଃଖେସୁଖେ, ରିଫର୍ମିଡ଼ ଲେଡ଼ି ପ୍ରଭୃତିରେ । ‘କଇଦୀ’ରେ ବେକାରୀ ସମସ୍ୟାର କରୁଣ ଚିତ୍ର ଦିଆଯାଇଛି । ଅବଶ୍ୟ ଏସବୁ ସମସ୍ୟା ଗାନ୍ଧୀବାଦୀ ଚିନ୍ତାଧାରାଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ନ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଚିନ୍ତା ଦ୍ୱାରା ଯେ ପ୍ରଭାବିତ, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ ।

ମାର୍ଚ୍ଚସବାଦୀ ଚେତନା ଦ୍ୱାରା ଅନୁପ୍ରାଣିତ ହୋଇ ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀ ତାଙ୍କ ନାଟକରେ ଶ୍ରେଣୀ ସଂଘର୍ଷର ଚିତ୍ର ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି । ଭାଇ, ମାମଲତକାର ନାଟକ ଏହାର ସଫଳ ପ୍ରତିଧ୍ୱନି । ‘ମାଷ୍ଟରବାବୁ’ରେ କୁସୁନ ଏବଂ ‘ସୁନାଭାଉଜ’ରେ ସୁନାର ସାମ୍ୟବାଦୀ ସମାଜ ଗଠନର ସ୍ୱପ୍ନ ସଫଳ ହୋଇଛି । ‘ଦୁଃଖେ ସୁଖେ’ରେ ଧନୀ-ନିର୍ବିଧ ସମାଜର ଆପୋଷ ସମାଧାନ ହୋଇଛି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ନାଟକରେ ନିପାଡ଼ିତର ବିଜୟ ଘୋଷିତ ହୋଇଛି । ‘ମାମଲତକାର’ରେ ଚଇଁନନା, ‘ଦୁଃଖେ ସୁଖେ’ରେ ଭୋଳାନାଥ ବାବୁ । ‘ଚଷାଝିଅ’ରେ ଡାକବାବୁ ଚାହିଁଛନ୍ତି ଏକ ଶୋଷଣମୁକ୍ତ ସାମ୍ୟବାଦୀ ସମାଜ । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଏହିତ୍ରାସିକ ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ଏହି ସାମ୍ୟବାଦୀ ମନ୍ତ୍ରର ସ୍ୱର ଶୁଣାଯାଏ ।

ସିରମଣ୍ଡ ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ଆଦର୍ଶ ଦ୍ୱାରା ଅଶ୍ୱିନୀ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଛନ୍ତି । ନାରୀ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱର ବିଶ୍ଳେଷଣରେ ସେ ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ତତ୍ତ୍ୱକୁ ଅନୁସରଣ କରିଛନ୍ତି । ‘ଅଭିନୟ’ରେ

ମନୀଷା ମନର ରହସ୍ୟକୁ ଚିକିତ୍ସା କରି ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିଛନ୍ତି ଅଶ୍ୱିନୀ । ମନୀଷାର ଅବଚେତନ ମନର ରୁଦ୍ଧ ଆକାଂକ୍ଷାକୁ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଢଙ୍ଗରେ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର । ‘କଇଦୀ’ରେ କାମିନୀର ଅବଚେତନ ମନର ରହସ୍ୟକୁ ମଧ୍ୟ ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରିବାରେ ସଫଳତା ଲାଭ କରିଛନ୍ତି ଅଶ୍ୱିନୀ । ଗଜେନ୍‌କୁ ଭଲପାଇ କାମିନୀ ବିବାହ କରିଛି ଖଗେନ୍‌କୁ । ଖଗେନ୍ ସହିତ ସାଂସାରିକ ଜୀବନରେ କାମିନୀ ସ୍ତ୍ରୀର ଭୂମିକା ନେଉଥିଲେ ହେଁ ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମୟରେ ଗଜେନ୍‌ର ଉପସ୍ଥିତିକୁ ସେ ଆଦୌ ସହ୍ୟ ପରିପାରିନି । ‘ଅଭିନୟ’ରେ ଚଟ୍‌ପଟି ସାହେବର ଏବଂ ‘କଇଦୀ’ରେ କାମିନୀର ଅବଚେତନ ମନର ସ୍ତରକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିଛନ୍ତି ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର । ଏ ଦୁଇଟି ନାଟକ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କୌଣସି ନାଟକରେ ଏତେ ସିଧାସଳଖ ଭାବରେ ଫୁଲ୍‌ବୋଲ୍ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ ରୂପ ନେଇନି ।

ସାଂସ୍କୃତିକ ଚେତନା ଓ ଜୀବନ ଦର୍ଶନ:

ସମସାମୟିକ ସମସ୍ତ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଜୀବନ ପ୍ରତି ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଥିଲା ଭିନ୍ନ । ତା’ଙ୍କ ନାଟକ କେବଳ ସାମାଜିକ ସଚେତନତା ପ୍ରକାଶ କରିନଥିଲା । ପରନ୍ତୁ ଏହା ଯୁଗାତ୍ମ ସାଂସ୍କୃତିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ ମଧ୍ୟ କରିଥିଲା । ମାନବ ସଂସ୍କୃତି ଉପରେ ଆଲୋଚନା କରି ଜନୈକ ସମାଲୋଚକ ମତ ଦିଅନ୍ତି- “ମାନୁଷେର ସଂସ୍କୃତି ବଳତେ ଆମରା ସତ୍ୟ, ଶିବ ଓ ସୁନ୍ଦରର ଜନ୍ମ ମାନୁଷେର ସାଧନା ଓ ଅନେକଶର ଫଳକେଇ ବୁଝେଥାକି ।” ପୁନଶ୍ଚ ସଂସ୍କୃତିର ଲକ୍ଷଣ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିବାକୁ ଯାଇ ଉକ୍ତ ସମାଲୋଚକ କହନ୍ତି- “ଏକ ମାନୁଷେର ସଙ୍ଗେ ଆର ଏକ ମାନୁଷେର, ଏକ ଜାତିର ସଙ୍ଗେ ଆର ଏକ ଜାତିର ଯୋଗ ସାଧନ ପ୍ରକୃତି ସଂସ୍କୃତିର ଅନ୍ୟତମ ଲକ୍ଷଣ” । ୧୨ ।

ମହାଭାରତୀୟ ଚେତନାରେ ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ ହୋଇ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଚରିତ୍ରଗଣ ନିଜର ପାରଂପରିକ ଏବଂ ସାଂସ୍କୃତିକ ଐତିହ୍ୟକୁ ବଢ଼ାଇ ରଖିଛନ୍ତି । ତା’ଙ୍କ ନାଟକରେ ରହିଛି କ୍ଲବିକାଳ ନାଟକର ଉଚ୍ଚାଙ୍ଗ ଆଦର୍ଶବୋଧ, ଉତ୍ସର୍ଗାକୃତ ହୃଦୟର ଅନାହତ ଆକର୍ଷଣ । ଏତଦ୍‌ବ୍ୟତୀତ ସେଥିରେ ରହିଛି ରୋମାଞ୍ଚିକ ନାଟକର ଆବେଦନ । ସ୍ୱଚ୍ଛଳତାବାଦୀ ବା ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ପରଂପରାର ବିକାଶ ହିଁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକକୁ ବିଶ୍ୱମୁଖୀ କରାଇଛି ।

ନାଟକର ଆଦର୍ଶ ହିଁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଆଦର୍ଶ । ନୀତି ଅନୀତିର ଆଲୋଚ୍ୟ ହିଁ ତା’ଙ୍କ ଜୀବନର ଆଦର୍ଶ । ଏସବୁ ପଛରେ ରହିଛି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଆଦର୍ଶବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ । ତା’ଙ୍କର ପୌରାଣିକ ନାଟକର ଆବେଦନ ହେଲା - ଏକ ପାପତାପଶୂନ୍ୟ ନିରାମୟ ଶାନ୍ତିପୂର୍ଣ୍ଣ ସମାଜ ଗଠନ । ସାମାଜିକ ଏବଂ ଐତିହାସିକ ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାର ଶାନ୍ତିପୂର୍ଣ୍ଣ ସହାବସ୍ଥାନର ସ୍ୱରକୁ ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ କରିଛନ୍ତି । ତା’ଙ୍କ ଚରିତ୍ରଗଣ ଦେଶ, ଜାତିର ଗୌରବ ବା ଅଭିମାନରେ ସାମାବଦ୍ଧ ହୋଇ ରହି ନାହାନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କର ସାଂସ୍କୃତିକ ସଚେତନ

ଦୃଷ୍ଟିଭାଗୀର ପୁଷ୍ପଳ ବିକାଶ ଘଟିଛି । ସେମାନଙ୍କର ଆଦର୍ଶ ଭାରତ ବା ଉତ୍କଳ ମାଟିରେ ସାମାବଦ୍ଧ ନରହି ବିଶ୍ୱମୁଖୀ ହୋଇଛି । ବିଶ୍ୱଭାତୃତ୍ୱର ପ୍ରତିଷ୍ଠାପାଇଁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଚରିତ୍ରଗଣ ବୀରଦର୍ପରେ ଆଗେଇ ଆସିଛନ୍ତି । ବିଶ୍ୱପ୍ରେମର ମହାନ ଆଦର୍ଶ ସେମାନଙ୍କୁ ଉଦ୍‌ବୋଧିତ କରିଛି । ‘ଇରାନୀ’ରେ ଇଟାବାବୁ ସର୍ବଧର୍ମ ସମନ୍ୱୟର ଆଦର୍ଶ ସ୍ଥାପନ କରି ଘୋଷଣା କରିଛି- “ ଆସ ଭାଇମାନେ କରି ଅଭିନନ୍ଦନ, କରିବା ପ୍ରତିଜ୍ଞା, ଗଢ଼ିବା ଏକ ମନେ ହୋଇ ଏକ ପ୍ରାଣ, ବିଶ୍ୱମନ୍ଦିର ସେ ଅମ୍ବରଭୂମିର ବିଶ୍ୱପ୍ରାଣ ତହିଁ କରିବା ପ୍ରତିଷ୍ଠା, ବିଶ୍ୱଜନନୀ ନିର୍ଦ୍ଦେଶେ, ବିଶ୍ୱମାନବୀ ଆଦେଶେ” । ମାଷରବାବୁ, ଶ୍ରୀ ଲୋକନାଥ, ଦୁଃଖେ ସୁଖେ, ମାମଲତକାର ପ୍ରଭୃତିରେ ଏହି ବିଶ୍ୱପ୍ରେମର ଝଲକ ଦେଖାଯାଏ । ଭୀଷ୍ମ, ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର, ଚଣ୍ଡାକୁଣୀ ପ୍ରଭୃତି ନାଟକରେ ବିଶ୍ୱଭାବର ବ୍ୟାପକତାକୁ ଉପଲବ୍ଧ କରିହୁଏ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଏଐତିହାସିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ବିଶ୍ୱପ୍ରେମ ବା ବିଶ୍ୱଭାତୃତ୍ୱାବର ପ୍ରଚାରରେ ମୁଖର ହୋଇ ଉଠିଛନ୍ତି ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ସାମ୍ୟବାଦୀ ଆଦର୍ଶର ସ୍ୱର ପାରଂପରିକ ଆଦର୍ଶର ଅନୁଧାବନ କରିଛି । ‘ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର’ରେ ଇନ୍ଦ୍ରଦ୍ୟୁମ୍ନ ଏହି ଆଦର୍ଶର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପାଇଁ ଆହ୍ୱାନ ଦେଇଛନ୍ତି । ଗାଳମାଧବ ଘୋଷଣା କରିଛନ୍ତି- “ ଏହି ଶ୍ରୀମନ୍ଦିରରେ ନୀଳମାଧବଙ୍କ ପୀଠ ସ୍ଥାନରେ, କୌଣସି ଭେଦାଭେଦ ରହିବ ନାହିଁ x x ଏହି ମହାମନ୍ଦିର ହେବ ମହାମିଳନର ତୀର୍ଥକ୍ଷେତ୍ର” । ‘ଚଣ୍ଡାକୁଣୀ’ରେ ଏହି ଆଦର୍ଶର ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିଛନ୍ତି ଜଗତଜନନୀ ଲକ୍ଷ୍ମୀଠାକୁରାଣୀ । ‘ଦୁଃଖେ ସୁଖେ’ରେ ସାଧୁବାବୁଙ୍କ ସାମ୍ୟବାଦୀ ଚିନ୍ତାଧାରା ବେଶ୍ ପ୍ରଣିଧାନ ଯୋଗ୍ୟ ।

ଉତ୍କଳୀୟମାନଙ୍କୁ ନିଜ ସଂସ୍କୃତି ଏବଂ ଏଐତିହ୍ୟ ବିଷୟରେ ସଚେତନ କରିଦେବା ପାଇଁ ଅଶ୍ୱିନୀ ରଚନା କରିଛନ୍ତି ସଂଖ୍ୟାଧିକ ପୌରାଣିକ ଏବଂ ଏଐତିହାସିକ ନାଟକ । ଉତ୍କଳର ପାଣିପବନରେ ନାଟ୍ୟକାର ଅଙ୍କନ କରିବାକୁ ଚାହିଁଛନ୍ତି ‘ବସୁଧୈବ କୁଟୁମ୍ବକମ୍’ର ଆଦର୍ଶ । ତାଙ୍କର ‘ଭୁବନେଶ୍ୱର’ ଆମର ସଂସ୍କୃତି ଏବଂ ଏଐତିହ୍ୟର ସୂଚନା ଦେଇଛି । ବିଶ୍ୱମୈତ୍ରୀର ସୁଗମ ସଜାତ ଗାନ କରିବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଛନ୍ତି ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଚରିତ୍ରଗଣ ବଳରାମ, ଗୁଣ୍ଡିଚା, ସାବିତ୍ରୀ, ଭୀଷ୍ମ, ଚଞ୍ଚଳା, ମୁକୁନ୍ଦଦେବ ପ୍ରମୁଖ ବିଶ୍ୱମୁଖନିତାର ସ୍ରୋତରେ ଝାସ ଦେବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଛନ୍ତି । ଭାରତୀୟ ସଂସ୍କୃତିର ପାଣତତ୍ତ୍ୱ ସତ୍ୟ ଏବଂ ଅହିଂସାର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପାଇଁ ହତ୍ୟା, ରକ୍ତପାତ ଏବଂ ଅରାଜକତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଛନ୍ତି ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର, ଯଯାତି, ଲାଖା, ସୁରେଶ, ଡାକବାବୁ, ଚଞ୍ଚନନା ପ୍ରମୁଖ । ସାମାଜିକ ନାଟକରେ ସିଧାସଳଖ ସତ୍ୟ ଅହିଂସାର ପ୍ରଚାର କରାଯାଇଛି ଗାନ୍ଧିଜୀଙ୍କ ଗଠନମୂଳକ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ମାଧ୍ୟମରେ । ଏଐତିହାସିକ ନାଟକରେ ଯୁଦ୍ଧବିରୋଧୀ ଧ୍ୱନି ମଧ୍ୟରେ ଏହି ସ୍ୱର ରୂପ ନେଇଛି । ପୌରାଣିକ ନାଟକରେ ନୈତିକତାର ପ୍ରାଚୀର ଭିତରେ ସତ୍ୟ ଏବଂ ଅହିଂସା ବନ୍ଦୀ ହୋଇପଡ଼ିଛି ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ପରିଣତ ବୟସର ଲେଖା ଗୁଡ଼ିକରେ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଅନୁଚିନ୍ତାର ପ୍ରତିଫଳନ ଦେଖାଯାଏ । ଆତ୍ମା-ପରମାତ୍ମା, ପୁରୁଷ-ପ୍ରକୃତି, ଜଗତ-ଜୀବନ ଇତ୍ୟାଦି ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିଷୟକୁ ଅଶ୍ୱିନୀ ତାଙ୍କ ନାଟକରେ ରୂପ ଦେଇଛନ୍ତି । ଫଳତଃ ନାଟକ ମନୋରଞ୍ଜନ କରିବା ପରିବର୍ତ୍ତେ ଏକ ତତ୍ତ୍ୱଗ୍ରନ୍ଥରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି । ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକରେ ମାନବର ଜୟଗାନ କରିଛନ୍ତି । ଅଲୌକିକ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକୁ ସେ ମାନବାୟ ଢଙ୍ଗରେ ଗଢି ତୋଳିଛନ୍ତି । ପୂଜ୍ୟପୂଜା ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର ତାଙ୍କର ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକୁ ବାରମ୍ବାର ଉପଦେଶ ଦେଇଛନ୍ତି । “ପିତୃକାର୍ଯ୍ୟ କର ସମାଧାନ” ଭିତରେ ଏକ ପାରମ୍ପରିକ ସଂସ୍କୃତିର ମୂଲ୍ୟବୋଧ ରୂପ ନେଇଛି । ତାଙ୍କ ନାଟକରେ ଭାତୁଭାବର ବ୍ୟଧନରେ ରାଜା ପ୍ରଜା, ଉଚ୍ଚ-ନୀଚ ସମସ୍ତେ ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ । ବିଭିନ୍ନ ଜାତି ମଧ୍ୟରେ ଏବଂ ଧର୍ମ ମଧ୍ୟରେ ସମନ୍ୱୟତା ଆଣିବା ପାଇଁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଉଦ୍ୟମ ପ୍ରଶଂସାର୍ହ ।

ଅଧିକାଂଶ ନାଟକରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ନିଜେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି । ‘କଇଦୀ’ରେ ସେ ନିଜକୁ ଏକ ଚରିତ୍ର ଭାବରେ ଦଣ୍ଡାୟମାନ କରାଇଛନ୍ତି । ଖଗେନ୍ ଜୀବନର ହସକାନ୍ଦ, ଅଭାବ ଅସୁବିଧା ଏବଂ ଆଦର୍ଶ ମଧ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟକାର ନିଜକୁ ସାମିଲ କରିଛନ୍ତି । ଅଧିକାଂଶ ସ୍ଥାନରେ ପରଦାର ଆଡୁଆଳରେ ରହିସେ ନିଜର ବକ୍ତବ୍ୟ ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ର ମୁଖରେ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାର ଯାହା ଅଙ୍ଗେ ଲିଭାଇଛନ୍ତି, ତାକୁ ହିଁ ଜୀବନ୍ତଭାବେ ରଂଗମଞ୍ଚରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରାଇଛନ୍ତି ନିଜର କୃତି ମାଧ୍ୟମରେ । ଏ ସଂପର୍କରେ ଆକାରଙ୍କର ମନ୍ତବ୍ୟଟି ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ମନେହୁଏ । ସମାଲୋଚକ ଉଇଲିୟମ ଆର୍ଜାର କହନ୍ତି- “Drama is a representation of the will of man in conflict with the mysterious powers or natural forces which limit and belittle us; it is one of us thrown living upon the stage there to struggle against fatality, against social law, against one of his fellow mortals, against himself if needed be, against the ambitions, the interests, the prejudices, the folly, the malevolence of those around him.” । ୧୭ ।

ବାସ୍ତବରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ମାନବ ଜୀବନର ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ଇତ୍ତାହାର କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବନାହିଁ । ସ୍ୱସ୍ଥ ଜୀବନର ଅନୁଭୂତି, ଅଭିଜ୍ଞତା ତଥା ଜୀବନ ଦର୍ଶନର ସଫଳ ପରିପ୍ରକାଶ ଘଟିଛି ତାଙ୍କ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ । ତାଙ୍କ ଆମର ଲେଖନୀରୁ ଝରିଆସିଛି ସବୁଜିତ ମାନବାତ୍ତା ପାଇଁ ସମବେଦନାର ଅଶ୍ରୁ ।

ଉପସଂହାର

ନାନା ପ୍ରକାର ଅଭାବ ଅସୁବିଧା ଭିତର ଦେଇ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଯେଉଁ ସାଧନା ଆରମ୍ଭ କରିଥିଲା, ତାହା ସିଦ୍ଧି ଲାଭ କରିଥିଲା ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ହାତରେ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଆବିର୍ଭାବ ଫଳରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଶୈଶବ ଅତିକ୍ରମ କରି କୈଶୋର ପ୍ରାପ୍ତ ହୋଇଥିଲା । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟାକାଶରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପଦପାତ ଏକ ନୂତନ ଆଶା ଏବଂ ଆକାଂକ୍ଷାର ସମ୍ଭାବନା ବହନ କରିଆଣିଥିଲା । ଜୀବନର ଶେଷ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ମଧ୍ୟ ଅଶ୍ୱିନୀ ନିଜକୁ ଡିଲ ଡିଲ କରି ଆହୁତି ଦେଇଥିଲେ ଓଡ଼ିଶାର ରଂଗମଞ୍ଚ ପାଇଁ, ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ପାଇଁ । ତଥାପି ଓଡ଼ିଆ ଜାତି ତାଙ୍କୁ ଚିହ୍ନି ପାରିନଥିଲା । ତାଙ୍କର କୃତିକୁ ଉପଯୁକ୍ତ ସମ୍ମାନ ଦେଇ ପାରିନଥିଲା । ଜୀବିତ ଅବସ୍ଥାରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ପ୍ରତି ଚରମ ଅବହେଳା ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଯାଇଥିଲା ।

ବାସ୍ତବରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଥିଲେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ବର୍ଷାଢ଼'ଶ । ହତଭାଗ୍ୟ ଜଂରେଜ ଜାତି ୧୯୫୦ ଅର୍ଥାତ୍ ଶ'ଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ତାଙ୍କୁ ଚିହ୍ନିପାରିନଥିଲା । ଅର୍ଦ୍ଧ ଶତାବ୍ଦୀ ଧରି ବର୍ଷାଢ଼'ଶଙ୍କ ନାଟକ ଜଂଲଦର ନାଟ୍ୟାକାଶରେ ବୌଦ୍ଧିକତା ଏବଂ କଳାତ୍ମକତାର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ସର୍ବଶ୍ରେଷ୍ଠ ଆକର୍ଷଣ ଥିଲାବୋଲି କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବ ନାହିଁ । ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ପରେ ପରେ ଶ' ଥିଲେ ଏକ ମାତ୍ର ନାଟ୍ୟକାର ଯାହାଙ୍କର କୃତି ଲୋକପ୍ରିୟତାର ଚରମସୀମାକୁ ଷର୍ଣ୍ଣ କରିପାରିଥିଲା । ୧ । ୧୯୧୨ ରୁ ୧୯୬୨ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦୀର୍ଘ ଅର୍ଦ୍ଧ ଶତାବ୍ଦୀ ଧରି ଅଶ୍ୱିନୀ ଲେଖନୀ ଚାଳନା କରି, ପରିମାଣ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଦୈନିକ ଦୂର କରି ନଥିଲେ, ଗୁଣାତ୍ମକ ମାନଦଣ୍ଡର ଅଭିବୃଦ୍ଧି ମଧ୍ୟ ଘଟାଇଥିଲେ ।

ଶଯ୍ୟାଶାୟୀ ହେବା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ମଧ୍ୟ ଅଶ୍ୱିନୀ ନିଜର ସାଧନା ଅବ୍ୟାହତ ରଖୁଥିଲେ । ଓଡ଼ିଶାର ରାଜନୈତିକ, ସାମାଜିକ ଏବଂ ଐତିହାସିକ ଦିଗନ୍ତ ସହିତ ଓତଃପ୍ରୋତ ଭାବରେ ଜଡ଼ିତ ଥିଲେ ନାଟ୍ୟକାର । ଅନୁଭୂତି ଏବଂ ଅଭିଜ୍ଞତାରେ ପରିପୁଷ୍ଟି ଲାଭକରି ତାଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକ ଜୀବନଧର୍ମୀ ହୋଇପାରିଛି । ବର୍ତ୍ତମାନିକ ସମାଜର ନୈତିକ ଅଧଃପତନର ଚିତ୍ରକୁ ଦୀର୍ଘ ପଚାଶ ବର୍ଷ ପୂର୍ବରୁ ନାଟ୍ୟକାର ଦେଖିପାରିଥିଲେ । ବିଷୟବସ୍ତୁ ଚୟନରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ବେଶ୍ ଦୂରଦୃଷ୍ଟି ସଂପନ୍ନ ଥିଲେ ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକରେ ସାମାଜିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ସହ ସାଂସ୍କୃତିକ ପରଂପରାର ମିଳନ ଘଟିଥିଲା । ତାଙ୍କ ନାଟ୍ୟସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରଧାନ ଆକର୍ଷଣ ଥିଲା ଐତିହାସିକତା । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ଗଗନରେ ଅଶ୍ୱିନୀ ଥିଲେ ଏକ ମାତ୍ର ନାଟ୍ୟକାର ଯେ କି ଐତିହାସିକ ନାଟକର

ଏକ ସୁବିଶାଳ ହର୍ମ୍ୟ ନିର୍ମାଣ କରିପାରିଥିଲେ । ତା'ଙ୍କ ପୂର୍ବରୁ ଭିକାରୀ ଚରଣ, 'କଟକ ବିଜୟ' ଏବଂ ନାମମାତ୍ର ଐତିହାସିକ ନାଟକ 'ରାଜା ପୁରୁଷୋତ୍ତମ' ଲେଖି ଐତିହାସିକ ନାଟକ ଭିତ୍ତିପ୍ରସ୍ତର ସ୍ଥାପନ କରିଥିଲେ । ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ ଐତିହାସିକ ନାଟକକୁ ସାମାଜିକତାର ସ୍ପର୍ଶ ଦେଲେ । ଅର୍ଥାତ୍ ଇତିହାସକୁ ସାଂପ୍ରତିକ ମାନବସ୍ତ୍ରରେ ବିଚାର କରିବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଲେ । ଫଳତଃ ଅତୀତ ବର୍ତ୍ତମାନ-ଭବିଷ୍ୟତ ଗୋଟିଏ ସରଳରେଖାରେ ରହିବାର ଏକ ଅଭିନବ ପଦ୍ଧା ଆବିଷ୍କୃତ ହେଲା । ଇତିହାସର ନବ ମୂଲ୍ୟାୟନ ଘଟିଲା ନାଟ୍ୟସମ୍ରାଟ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଲେଖନୀରେ । ଐତିହାସିକ ଘଟଣାର ପ୍ରାମାଣିକ ସତ୍ୟ ସହିତ କଳ୍ପନାବିଳାସକୁ ସଂଯୋଗ କରି ଅଶ୍ୱିନୀ ଏକ ନବ ଦିଗନ୍ତର ସର୍ଜନା କଲେ । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ହାତରେ ଇତିହାସର ଶୁଷ୍କ ତଥ୍ୟ ଜୀବନ୍ତ ରୂପ ନେଲା । ତା'ଙ୍କର ଐତିହାସିକ ନାଟକ ଯୁଗାୟ ଚେତନା ସହିତ ତାଳ ଦେଇ ରାଷ୍ଟ୍ରାୟତା, ଭୌଗୋଳିକ ଏକତା ଏବଂ ସାଂପ୍ରଦାୟିକ ଅଭିନ୍ନତାର ସନ୍ଦେଶ ବହନ କରି ଆଗେଇ ଆସିଲା । ଯୁଦ୍ଧର ଭୟାବହତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ତା'ଙ୍କର ଐତିହାସିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଶାନ୍ତିର ପ୍ରଚାର ମଧ୍ୟ କରିଛନ୍ତି । ଆନ୍ତର୍ଜାତୀୟ ମୈତ୍ରୀର ଆହ୍ୱାନ ଜଣାଇ ତା'ଙ୍କର ଐତିହାସିକ ନାଟକ ଫୁଲିଛି ମାନବିକତାର ମହାମନ୍ଦିର । ଭାରତ ତଥା ଉତ୍କଳର ଅତୀତ ଗୌରବ ବା ଐତିହାସିକ ନିର୍ମଳ ଭାବମୂର୍ତ୍ତିକୁ ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ସମ୍ମୁଖରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବାରେ ଐତିହାସିକ ନାଟକ କୁଣ୍ଡବୋଧ କରିନି । ଇତିହାସର ବିରାଟ ରଂଗମଞ୍ଚ ଉପରେ ମାନବ ଜୀବନର ଜୟ ପରାଜୟ, ଉତ୍ଥାନ-ପତନ ହସ କାନ୍ଦ ଭରା ଜୀବନ୍ତ କାହାଣୀ ଦର୍ଶକର ଚିତ୍ତକୁ ଆକର୍ଷଣ କରିପାରିଛି । ଇତିହାସର ବାସ୍ତବ ମୁଣ୍ଡନତା ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକକୁ ଉର୍ଜସ୍ୱଳ କରି ଚଢ଼ିଛି ।

ବସ୍ତୁ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଚିନ୍ତାକଲେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ନାଟ୍ୟସୃଷ୍ଟି ସଫଳତାର ଶୀର୍ଷ ଦେଶରେ ପହଂଚି ପାରିଛି ବୋଲି ମନେହୁଏ । କଥାବସ୍ତୁ ଚୟନରେ ଉଦାର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ହିଁ ତା'ଙ୍କ ନାଟକର ସାଫଲ୍ୟ ସ୍ୱାକାର କରିଛି । କାହାଣୀର ଜନ୍ମଜାଲ ସୃଷ୍ଟି କରି ଅଶ୍ୱିନୀ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ମୁଗ୍ଧ କରିବାକୁ ଆପ୍ରାଣ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ସ୍ୱାଭାବିକ ଉତ୍କଣ୍ଠା ଏବଂ ଦୃଢ଼ ସୃଷ୍ଟିକରି ସେ ଦର୍ଶକର ମନକୁ ଆମୋଦ ପ୍ରଦାନ କରିବାରେ ସମର୍ଥ ହୋଇଛନ୍ତି । ତା'ଙ୍କ ନାଟକର କଳାତ୍ମକ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ହିଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ଅପ୍ରତିଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱୀ ପ୍ରସ୍ତାର ଆସନ ଦେଇଛି । ସଂଖ୍ୟାଧିକ ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି କରି ଅଶ୍ୱିନୀ ଏକ ନାଟ୍ୟ ମହାଭାରତ ରଚନା କରିପାରିଛନ୍ତି । ତା'ଙ୍କର ବିଚିତ୍ର ସୃଷ୍ଟିରେ ପ୍ରାୟ ସମସ୍ତ ପ୍ରକାର ଚରିତ୍ରକୁ ଉପଲବ୍ଧ କରିହୁଏ । ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକ ଅଧିକାଂଶ ସ୍ଥାନରେ ରହସ୍ୟବାଦୀ ବାୟୁମଣ୍ଡଳର ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । ଆଦର୍ଶର ଛାପ ହିଁ ସେମାନଙ୍କର ଚାରିତ୍ରିକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ବୃଦ୍ଧି କରିଛି ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ହୁଏତ ରଂଗମଞ୍ଚର ବିକାଶ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅଭିନୟଜନିତ ବାଧା ବଂଧନର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୋଇପାରେ । ମାତ୍ର ତା'ଙ୍କର କଳାପାହାଡ଼, ବିଶୁ ମହାରଣା, ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର, ବଂଧୁ ମହାନ୍ତି, ଦାମ ପଧାନ ପ୍ରଭୃତି ଚରିତ୍ର କାଳବନ୍ଧରେ ଚିରଦିନ ପାଇଁ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ହୋଇ ରହିବ । ଯୁଗୀୟ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ସମ୍ମାନ ଦେବାକୁ ଯାଇ ଅଶ୍ୱିନୀ ତା'ଙ୍କ ନାଟକରେ ଅନେକ ଅବାଦର ଚରିତ୍ର, ଅନାବଶ୍ୟକ କଥା, ଅବାସ୍ତବ ପରିକଳ୍ପନା, ଅଯଥା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଆଦିକୁ ସ୍ଥାନ ଦେଇଛନ୍ତି । ତତ୍କାଳୀନ ଦର୍ଶକ ସମାଜକୁ ଏହା ବେଶ୍ ଆନନ୍ଦ ଦେଇ ପାରିଛି । ଗୋଟାଏ ବ୍ୟବସାୟୀ ରଂଗମଞ୍ଚର କଳାକୁ ବଞ୍ଚାଇରଖିବା ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର ସମସ୍ତ ପ୍ରକାର ଶସ୍ତ୍ରା ମନୋରଂଜନର ମାଧ୍ୟମକୁ ବିନା ଦ୍ୱିଧାରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକୁ ବିଚାର କରିବାକୁ ହେଲେ ତତ୍କାଳୀନ ପ୍ରାଣସ୍ୱୟନ ସହିତ ପରିଚିତ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ତା' ନହେଲେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ପ୍ରତି ବିଧିବଦ୍ଧ ସମ୍ମାନ ଦେବାରେ ଦୃଢ଼ ଘଟିବ । ସମାଲୋଚକ ଶ୍ରୀ ରଥଙ୍କ ଭାଷାରେ - “ଆମ୍ଭମାନଙ୍କ ଏପରି ଗୋଟିଏ ପ୍ରକୃତି ଯେ, ପୁରାତନ ନାଟକ ହେଲେ ମଧ୍ୟ, ଆମ୍ଭେମାନେ ନୂତନ ବା ଆଧୁନିକ ପଦ୍ଧତି ଅନୁଯାୟୀ ତାକୁ ତର୍ଜମା କରିବସୁ” । ୨ । ମାତ୍ର ଏଠାରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକକୁ ବିଚାର କରିବାକୁ ହେଲେ ବିଚାରକର ସମସାମୟିକ ପାଣିପାଗ ଉପରେ ସମ୍ୟକ ଜ୍ଞାନ ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ ।

ମଞ୍ଚ ପ୍ରତି ଅଶ୍ୱିନୀ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇନାହାନ୍ତି । ଏହି ପ୍ରମାଦରେ କୋଣାର୍କ, କଳାପାହାଡ଼, ଚଷାଝିଅ, ଭାଇ, ବଂଧୁ ମହାନ୍ତି, ଜାନକୀ ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ଆକ୍ରାନ୍ତ ହେଲେ ହେଁ, ଅପର ପକ୍ଷରେ ଏଗୁଡ଼ିକ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ସାର୍ଥକ ସାହିତ୍ୟିକ ନାଟକ ବା Closet Drama ରେ ପରିଣତ ହୋଇଛନ୍ତି । ଅଗାଧ ପାଣ୍ଡିତ୍ୟ ହିଁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କୁ ବିଭିନ୍ନ ଭାଷାର ସଂଗୀତ, ସଂଳାପ ରଚନାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଛି । ବେଳେ ବେଳେ ଭାବ ପ୍ରବଣତାବଶତଃ ନାଟ୍ୟକାର ନୀତିନିୟମର ଏରୁଣ୍ଡି ବଂଧୁ ଅତିକ୍ରମ କରି ବାହାରକୁ ଚାଲିଆସିଛନ୍ତି । ଏଇଠି ନାଟକ ଅତିରଂଜନ ଶୈଳୀର ଆଶ୍ରୟ ନେଇଛି । ପଣ୍ଡିତ ଶାସ୍ତ୍ରରେ ଅଗାଧ ପାଣ୍ଡିତ୍ୟ ହିଁ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କୁ ପରିମିତ ଶବ୍ଦଚୟନ, ବିଷୟ ନିର୍ବାଚନରେ ସହାୟତା ପ୍ରଦାନ କରିଛି । ଭାଷା, ଭାବ, ଛନ୍ଦ, ରସର ଅବଗୁଣ୍ଠନକୁ ବହନ କରି ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ସଂଳାପ ପାତ୍ରମୁଖୀ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ସମୟ ସମୟରେ ଆଦର୍ଶର ରଞ୍ଜୁରେ ବାଂଧୁ ହୋଇ ପଡ଼ିଛନ୍ତି । ଖଣ୍ଡବାକ୍ୟ, ଆପ୍ତବଚନ, ଜଗଜମାଳି ଏବଂ ଦେଶୀୟ ରୁଡ଼ି ପ୍ରୟୋଗ କରି ଅଶ୍ୱିନୀ ତା'ଙ୍କ ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ କାବ୍ୟିକତାର ପୁଟ ଦେଇଛନ୍ତି ।

ବୋଧହୁଏ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ହେଉଛନ୍ତି ପ୍ରଥମ ନାଟ୍ୟକାର ଯେ କି ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଜୀବନୀ ଶକ୍ତିର ସମ୍ପର୍କ କରିଛନ୍ତି । ଅବାସ୍ତବ ଦୃଶ୍ୟ ପରିକଳ୍ପନା ଏବଂ

ସକଳ ପ୍ରକାର ଅଲୌକିକତା ସତ୍ତ୍ୱେ ତା'ଙ୍କ ନାଟକର ଆବେଦନ ଜନ ମାନସକୁ ସ୍ପର୍ଶ କରିପାରିଛି । ବହୁବିଧ ସମସ୍ୟାର ଉତ୍ଥାପନ, ସମାଧାନର ସୁତ୍ର ନିର୍ଦ୍ଧାରଣ ଏବଂ ସର୍ବୋପରି ବୈଜ୍ଞାନିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ସୃଷ୍ଟିକୁ ଚିରଞ୍ଜୀବୀ କରି ରଖୁଛି । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକର ରୋମାଞ୍ଚିକ ଚେତନା ଦର୍ଶକକୁ ମୁଗ୍ଧ ଏବଂ ବିଭୋର କରିଛି ।

ଯୁଗସ୍ରଷ୍ଟା ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ସହିତ ସମକକ୍ଷ ହେଲା ଭଳି ଏକମାତ୍ର ନାଟ୍ୟକାର ଥିଲେ କାଳୀଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକ । ଉଭୟଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ବେଶ୍ ସୌହାର୍ଦ୍ଦ୍ୟ ଥିଲା । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ଓଡ଼ିଆ ଭାଷା, ସାହିତ୍ୟ ସଂପର୍କରେ ସାମିତ ଜ୍ଞାନ ଥିଲାବେଳେ, କାଳୀଚରଣ ଜନ୍ମଲାଭ କରିଥିଲେ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାର ପାଣିପବନ ଭିତରୁ । କାଳୀଚରଣ ନାଟ୍ୟକଥାବସ୍ତୁକୁ ସିଧାସଳଖ ଓଡ଼ିଆରେ ଚିତ୍ରାକରୁଥିଲାବେଳେ, ଅଶ୍ୱିନୀ ପ୍ରଥମେ ବଂଗଳାରେ ଚିତ୍ରାକରି ପରେ ତାକୁ ଓଡ଼ିଆରେ ରୂପ ଦେଉଥିଲେ । କାଳୀଚରଣ ଥିଲେ ଗାୟକ, ଲେଖକ ଏବଂ ଜଣେ ଦକ୍ଷ ଅଭିନେତା, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ । ଏ ସବୁର ଘୋର ଅଭାବ ଥିଲା ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ଠାରେ । କାଳୀବାବୁଙ୍କ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକକଥାବସ୍ତୁ ଏବଂ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣରେ ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କୁ ଅନୁସରଣ କଲେ ମଧ୍ୟ ସେମାନଙ୍କ ଆବେଦନ ଥିଲା ଭିନ୍ନ । ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ରୋମାଞ୍ଚିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଂଗୀ କାଳୀବାବୁଙ୍କ ହାତରେ ପୂର୍ଣ୍ଣତା ଲାଭ କରିଥିଲା ।

ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ ନାଟକର ନବଚେତନା ଆଧୁନିକ ମଣିଷର ବିକଳ ଜୀବନବୋଧକୁ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରୁଛି । ଭୌତିକତା ଏବଂ ବୈଜ୍ଞାନିକ ମାନସିକତାର ମିଳନ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଏବଂ ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ଏକତ୍ର କରିବାର ସୁଯୋଗ ସୃଷ୍ଟି କରିଛି । ଗୋଟିଏ ପଟେ ଆଦର୍ଶବାଦର ଜୟଧ୍ୱନି ନିନାଦିତ ହେଉଥିଲା ବେଳେ ଅପର ପଟେ ଆଧୁନିକ ବିଜ୍ଞାନର ପଦଧ୍ୱନି ଶୁଣାଯାଏ । ଆଦର୍ଶବାଦୀ ସୃଷ୍ଟିରେ ପରଂପରାର ଅନୁସରଣ, ପୌରାଣିକ ଏବଂ ଐତିହାସିକ କଥାର ଗୁରୁତ୍ୱ, ଗାତିଧର୍ମିତାର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଥିଲାବେଳେ ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ରଚନାରେ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟା ଗୁଡ଼ିକର ଉତ୍ଥାପନ, ଗଦ୍ୟର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ, ଜୀବନର ବ୍ୟାପକ ଦୃଷ୍ଟିଭଂଗୀ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ ।

ଦୀର୍ଘ ୫୦ ବର୍ଷର ସାଧନାକୁ ବିଚାର କଲେ ଅଶ୍ୱିନୀ ନିର୍ବିବାଦରେ ଯୁଗସ୍ରଷ୍ଟାର ଆସନ ଅଳଂକୃତ କରିବେ । ତା'ଙ୍କର ଅମର ଲେଖନୀ ଚାଳିନୀ ଫଳରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଇତିହାସରେ ଏକ ସୁବର୍ଣ୍ଣ ଯୁଗର ସୂତ୍ରପାତ ହୋଇପାରିଛି । ଓଡ଼ିଶାର ଗରିମାମୟ ଇତିହାସକୁ ଅନ୍ଧକାର ଗର୍ଭରୁ ମୁକ୍ତକରି ନୂତନ ଜୀବନ୍ୟାସ ଦେବାରେ ତା'ଙ୍କର ଭୂମିକା ଅନସ୍ୱୀକାର୍ଯ୍ୟ । ଉତ୍କଳର ଐତିହ୍ୟ, ସଂସ୍କୃତି ଏବଂ ପରଂପରାକୁ ବିଶ୍ୱମୁଖୀ କରାଇବାରେ ପ୍ରଥମ ପଦକ୍ଷେପ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟକଳା ସହିତ ପ୍ରାଚ୍ୟ ନାଟ୍ୟକଳାର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ କରାଇ ଏକ ମିଶ୍ରକଳାର ଉଦ୍ଭାବନରେ ନାଟ୍ୟକାର ସିଦ୍ଧି ଲାଭ କରିଛନ୍ତି ।

ନାଟ୍ୟଗତିର ଅଭିନବତା, ଚରିତ୍ର ଅଙ୍କନରେ ସ୍ୱଚ୍ଛଳତା, କଥାବସ୍ତୁରେ ଭାବ ଗାନ୍ଧାର୍ଯ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ଆଦି ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କର ନାଟକକୁ ସର୍ବକାଳୀନ ସୃଷ୍ଟିରେ ପରିଣତ କରିଛି ।

ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଆଦି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଯାହାସବୁ ଅଭାବ, ଅଭିଯୋଗ ଥିଲା ସେସବୁକୁ ଅତିରେ ଦୂର କରି ପାରିଥିଲେ ଅଶ୍ୱିନୀ । ତାଙ୍କର ଆବିର୍ଭାବ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଇତିହାସରେ ଏକ ବିରାଟ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସୂତ୍ରପାତ କରିଥିଲା । ଡଃ ହେମନ୍ତକୁମାର ଦାସଙ୍କ ମତରେ- “ପରିବର୍ତ୍ତନର ପ୍ରଥମ ସଙ୍କେତ ବହନ କରି ସେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରବେଶ କରିଥିଲେ ଏବଂ ନିଜ ଉଦ୍ୟମରେ କୃତକାର୍ଯ୍ୟ ହୋଇ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରୁ ବିଦ୍ୟାୟ ନେଇଥିଲେ ।” ସେଦିନ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକକୁ ପ୍ରଗତି ପଥରେ ଆଗେଇ ନେବାକୁ ଯେଉଁ ଭିତ୍ତିପ୍ରସ୍ତର ସ୍ଥାପନ କରିଥିଲେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର, ତାହାରି ଉପରେ ପାଦ ଦେଇ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଆଜି ସଫଳତାର ଶୀର୍ଷ ଦେଶରେ ଉପନୀତ ହୋଇପାରିଛି । ହେଲେ ଦୁଃଖଲାଗେ, ସୃଷ୍ଟିର ବିପୁଳ ବିଜୟ ଆଜି ଉଦ୍‌ଘୋଷିତ ହେଉଥିଲା ବେଳେ ସୁଖର ହା-ହୁତାଶ ଭରା ଜୀବନକୁ କେହି ଥରେ ହେଲେ ଦେଖିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିନାହାନ୍ତି । ଯଥାର୍ଥ ସମ୍ମାନରୁ ବଞ୍ଚିତ ହୋଇ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ସହୀଦ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ, ଓଡ଼ିଆ ଜାତି, ଓଡ଼ିଶା ତାଙ୍କର ସୃଷ୍ଟିକୁ କଦାପି ଭୁଲିପାରିବେ ନାହିଁ । ସାରା ଜୀବନ ଚେଷ୍ଟାକଲେ ବି ଓଡ଼ିଶାବାସୀ ଏହି ମହାନ ସୁଖାଙ୍କର ରଶ ଶୁଦ୍ଧିପାରିବେ ନାହିଁ । ତାଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକ ଓଡ଼ିଆ ଜାତିର ଜୀବନ ଆକାଶରେ ଜୀବନ୍ତ ବେଦ ହୋଇ ରହିଛି ଏବଂ ରହିବ । ସୁଖା ଚାଲିଯାଇଛନ୍ତି ସତ, ହେଲେ ତାଙ୍କର ସୃଷ୍ଟି ଅଜରଅମର ।

ସଙ୍କେତସୂଚୀ

ପ୍ରଥମ ଅଧ୍ୟାୟ

୧. ସାହିତ୍ୟ ସମୀକ୍ଷା କୀ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ମାନଦଣ୍ଡ : ଡ. ରାଜେନ୍ଦ୍ର ବର୍ମା, ପୃ: ୧୭୩ (୧୯୭୦)
୨. The Theory of Drama : A Nicoll, Page: 35, 2nd Impression, 1974
“Drama is the art of expressing ideas about life in such a manner as to render that expression capable of interpretation by actors and likely to interest an audience assembled to hear the words and witness the actions.”
୩. ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ : ସଂପାଦନା - ଡ. ନଗେନ୍ଦ୍ର, ପୃ: ୪୯୫ ପ୍ରବନ୍ଧ- “ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ତଥା ରଂଗମଞ୍ଚ”: କାଳିନ୍ଦୀ ଚରଣ ପାଣିଗ୍ରାହୀ
“ଜୈସା କି ନାମ୍ ସେ ହି ସ୍ବଷ୍ଟ ହେ, ଉତ୍କଳ କିସି ସମୟ ସର୍ବଶ୍ରେଷ୍ଠ ତଥା ସର୍ବୋତ୍ତମ କଳାଓଁକା କେନ୍ଦ୍ରଥା । ଇସ୍ବତଥ୍ୟ କା କ୍ବଳତ ପ୍ରମାଣ ଆଉଁ ଭି କୋଣାର୍କ, ଭୁବନେଶ୍ବର ତଥା ପୁରୀ କେ ମନ୍ଦିରୋଁ କେ ରୁପ୍ ମେଁ ମିଳିତା ହେ ।”
୪. ନାଟ୍ୟ ଶାସ୍ତ୍ର : ଭରତ, ସ୍ବଷ୍ଟ ଅଧ୍ୟାୟ - ୨୫
“ଚତସ୍ରୋକ୍ବରୟୋ ହେୟତା ଯାସୁ ନାଟ୍ୟଂ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତମ୍
ଅବନ୍ତା ଦାକ୍ଷିଣାତ୍ୟାଚ ତଥା ଚୈବୋଦ୍ର ମାଗଧା” ।
୫. ଭାରତେର ନୃତ୍ୟକଳା : ଗାୟତ୍ରୀ ମଜୁମଦାର, ପୃ: ୨୮୬,
୧୬ଶ ଅଧ୍ୟାୟ, ପ୍ରଥମ ସଂସ୍କରଣ ।
୬. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶଧାରା (ଆଦିପର୍ବ) : ଡ. ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ, ପୃ: ୭୮
୭. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଉତ୍ଭବ ଓ ବିକାଶ : ଡ. ରତ୍ନାକର ଚକ୍ରନ୍ତି, ପୃ: ୧୨୧
୮. An Early History of Orissa : Dr. A.C.Mittal, Page- 389 Edition 1962.
“It may be inferred, therefore, that this arrangement of courtyard and terraces forming the Queen’s cave constituted an open air theatre in which the scenes depicted in the sculptured friezes around it were brought to life by being performed on festivals occasions.”
୯. Odissi Dance : D.N. Patnaik, Page-22 (1971)
୧୦. ଓଡ଼ିଶା ଇତିହାସ : ଡ. ହରେକୃଷ୍ଣ ମହତାବ, ପୃ: ୨୨୨
୧୧. A History of Orissa : Dr. N.K.Sahu Vol.I, Page-93 (1956)
୧୨. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଉତ୍ଭବ ଓ ବିକାଶ : ଡ. ରତ୍ନାକର ଚକ୍ରନ୍ତି ପୃ: ୧୩୧-୧୩୨

୧୩. ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ ; ଡ. ମାୟାଧର ମାନସିଂହ, ପୃ: ୩୦୮ “ ଆମେ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ନାଟକ ଓ ରଂଗମଞ୍ଚର କଥା ବିଚାର କଲା ପୂର୍ବରୁ ଧରି ନେବାର କଥା ଯେ, ଏ ଭାଷା ଯେଉଁମାନେ କହୁଥିଲେ, ସେମାନେ ଭାଷାରେ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟିକଲା ପୂର୍ବରୁ ଗୋଟାକ ପରେ ଗୋଟାଏ ମନ୍ଦିର ଠିଆକରି ତାଙ୍କରି ଦେହରେ ଏକ ଏକ ଚିରସ୍ଥାୟୀ ରଂଗମଞ୍ଚ ଛାଡ଼ିଯାଇଛନ୍ତି, ଯେଉଁଠି ଜୀବନ ନାଟକର ଅଭିନୟ ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅହରହ ଚାଲିଛି ।”

୧୪. ଓଡ଼ିଆ ଲୋକ ନାଟକ: ଡ. ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ

ପୃ: ୬୦ (୧୯୮୩)

୧୫. ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର : ଭରତ, ଚତୁର୍ଥ ଅଧ୍ୟାୟ ‘ମୟାପାଦଂ ସୂତଂ ନୃତ୍ତଂ ସନ୍ଧ୍ୟାକାଳେଷୁ ନୃତ୍ୟତା ନାନା କରଣ ସଂଯୁକ୍ତେ ରଙ୍ଗହାରେ ବିଭୂଷିତମ । ୧୩ ।

ଅନୁବାଦ : ପଣ୍ଡିତ ବାନାମ୍ବର ଆଚାର୍ଯ୍ୟ, ପ୍ରଥମଭାଗ, ପୃ: ୫୦-୫୧ (୧୯୬୪)

୧୬. Orissa, People, Culture & Polity : Prof. B.B. Jena, Page - 117 (1981), Kalyani Publishers, New Delhi - 2

୧୭. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଓ ରଂଗମଞ୍ଚ : ଅଧ୍ୟାପକ କାଳିନ୍ଦୀ ବେହେରା, ପୃ: ୯

୧୮. ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର : ଭରତ, ଷଷ୍ଠ ଅଧ୍ୟାୟ

“ଚତସ୍ରୋ ବୃତ୍ତୟୋ ହେୟତାଯାସୁ ନାଟ୍ୟଂ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତମ୍

ଅବନ୍ତୀ ଦାକ୍ଷିଣାତ୍ୟାତ ତଥା ଚୈ ବୋଡ୍ରମାଗଧୀ । ୨୫ ।

ପାଞ୍ଚାଳୀ ମଧ୍ୟମା ଚେତି ବିଜ୍ଞେୟାସୁ ପ୍ରବୃତ୍ତୟଃ

ଦୈବିକା ମାନୁଷୀ ଚୈବ ସିଦ୍ଧି ସ୍ୟାଦ୍ ଦ୍ଵି ବିଧୈବତ । ୨୬ ।

୧୯. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଉତ୍ତର ଓ ବିକାଶ : ଡ. ରତ୍ନାକର ଚକ୍ରନ୍ତି ପୃ: ୧୪୦

୨୦. ଭାରତର ନୃତ୍ୟକଳା: ଗାୟତ୍ରୀ ମଜୁମଦାର, ପୃ: ୨୮୭

୨୧. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଉତ୍ତର ଓ ବିକାଶ: ଡ. ରତ୍ନାକର ଚକ୍ରନ୍ତି ପୃ: ୧୪୨

୨୨. ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର : ଭରତ, ଷଷ୍ଠ ଅଧ୍ୟାୟ

“ଆଜିକୋ ବାଚିକର୍ଣ୍ଣେବ ଆହାର୍ଯ୍ୟ ସାତ୍ତ୍ଵିକ ସ୍ତଥ

ଚନ୍ଦ୍ରାରୋଭିନୟା ହେୟତେ ବିଜ୍ଞେୟା ନାଟ୍ୟ ସଂଶ୍ରୟଃ । ୨୩ ।

୨୩. Statesman Republic Supplement, 26-1-56 Translated by Dr. Mayadhar Mansingh ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ

୨୪. ପାଠଚକ୍ର ପ୍ରବନ୍ଧାବଳୀ (୧୯୭୪-୭୫) : ଓଡ଼ିଆ ବିଭାଗ, ଉତ୍କଳ ବିଶ୍ଵବିଦ୍ୟାଳୟ, ଭୁବନେଶ୍ଵର, ଓଡ଼ିଆ ଲାଳା ସାହିତ୍ୟ : ଡ. ବଂଶୀଧର ମହାନ୍ତି, ପୃ: ୧

୨୫. ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକଳା : ଅଧ୍ୟାପକ ଗିରିଜା ଶଙ୍କର ରାୟ

୨୬. ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ : ଅଧ୍ୟାପକ ସର୍ବେଶ୍ଵର ଦାଶ, ପୃ: ୧୧ (୧୯୮୧)

୨୭. ଓଡ଼ିଆ ଲୀଳା ସାହିତ୍ୟ : ଡ. ବଂଶୀଧର ମହାନ୍ତି , ପୃ: ୨୨
 ଉତ୍କଳ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ ଓଡ଼ିଆ ବିଭାଗର ପାଠକଙ୍କୁ ପ୍ରବନ୍ଧାବଳୀ
୨୮. ଗୋପକାବ୍ୟରେ ନାଟକୀୟତା : ଡ. କୃଷ୍ଣଚରଣ ସାହୁ, ପୃ: ୩୨ ଉତ୍କଳ
 ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ ଓଡ଼ିଆ ବିଭାଗର ପାଠକଙ୍କୁ ପ୍ରବନ୍ଧାବଳୀ (୭୪-୭୫)
୨୯. କୁମ୍ଭାର ଚକ : କାଳୀଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକ, ପୃ: ୧୦୦-୧୦୧
୩୦. ଓଡ଼ିଆ ଲୋକ ନାଟକ : ଡ. ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ ପୃ: ୮୪
୩୧. ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ମାମାଂସା : ଡ. ସାଧନ କୁମାର ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ, ପୃ: ୪୫୦ (୧୯୭୭)
୩୨. ଝଙ୍କାର: ଏପ୍ରିଲ-୧୯୭୭, ପୃ: ୫୪-୬. କୃଷ୍ଣ ଚରଣ ବେହେରା
୩୩. ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକଳା : ଅଧ୍ୟାପକ ଗିରିଜାଶଙ୍କର ରାୟ, ପୃ: ୨୮ (୧୯୬୭)
୩୪. ଓଡ଼ିଶା ଇତିହାସ : ଡ. ହରେକୃଷ୍ଣ ମହତାବ, ପୃ: ୪୨୩ (୧୯୪୮)
୩୫. ସହକାର: ତୃତୀୟବର୍ଷ - ୬ଷ୍ଠ ସଂଖ୍ୟା, ପୃ: ୧୦-୬. ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ
୩୬. ମନୋରଂଜନ ଦାସଙ୍କ 'କାଠଘୋଡ଼ା', 'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ର',
 ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କ 'ଗୁଣ୍ଡା'
 କାର୍ତ୍ତିକ ଚନ୍ଦ୍ର ରଥଙ୍କ 'ଜଙ୍ଗଲି ସହର', 'ରକ୍ତର ଫୁଲ'
୩୭. Discovery of world literature : Josiph Tshipy.
୩୮. ସହକାର : ନଭେମ୍ବର- ଡିସେମ୍ବର ୧୯୮୧, ପୃ: ୭
 ଓଡ଼ିଆ ଗୀତିନାଟ୍ୟ : ଡ. ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ
୩୯. 'ଗୋପୀନାଥ ବଲ୍ଲଭ ନାଟକ'ର ଭୂମିକା : ଅଧ୍ୟାପକ ଗୌରୀ କୁମାର ବ୍ରହ୍ମା,
 ୧୯୫୯ (ଓଡ଼ିଶା ସାହିତ୍ୟ ଏକାଡେମୀ ପ୍ରକାଶିତ)
୪୦. ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ : ଡ. ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟ ପୃ: ୪୧୯ (୧୯୮୩)
୪୧. ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ : ପ୍ରକାଶକ : ଓଡ଼ିଶା ସାହିତ୍ୟ ଏକାଡେମୀ, ପୃ:
 ୧୩୨ (୧୯୮୨) ପ୍ରାବନ୍ଧିକ : ଧୀରେନ୍ ଦାସ
୪୨. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଉତ୍ତର ଓ ବିକାଶ : ଡ. ରତ୍ନାକର ଚକ୍ରବର୍ତ୍ତୀ ପୃ: ୨୦୬
୪୩. ଓଡ଼ିଆ ଲୋକନାଟକ : ଡ. ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ, ପୃ: ୧୦୨-୧୦୩
୪୪. Modern Oriya Literature : P.R.Sen
୪୫. ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ (୨ୟ ଭାଗ) : ଡ. ବଂଶୀଧର ମହାନ୍ତି
୪୬. ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ : ଡ. ମାୟାଧର ମାନସିଂହ, ପୃ: ୧୩୬
୪୭. ଉତ୍କଳ ଦୀପିକା, ୩. ୧୧. ୧୮୭୭
୪୮. ବାଲେଶ୍ୱର ସମ୍ବାଦ ବାହିକା, ୧. ୧୨. ୧୮୭୭
୪୯. ଉତ୍କଳ ଭ୍ରମଣ : ଫକୀର ମୋହନ ସେନାପତି
୫୦. ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକଳା : ଅଧ୍ୟାପକ ଗିରିଜା ଶଙ୍କର ରାୟ, ପୃ: ୩୯

୫୧. 'ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ' ସଂକଳନର ପ୍ରବନ୍ଧ : ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର କ୍ରମ ବିକାଶ: ଛୋଟ ନାଟକ : ଡ. ଗୋପାଳ ଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ର, ପୃ: ୮୧
୫୨. ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ (୧୮୦୩-୧୯୨୦) : ଡ. ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟ, ପୃ: ୪୧
୫୩. ନାଟ୍ୟକାର ରାମଶଙ୍କର : ଡ. ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ, ପୃ: ୧୩୫ (୧୯୮୨)
୫୪. ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ : ଡ. ମାୟାଧର ମାନସିଂହ, ପୃ: ୩୧୫
୫୫. 'ଓଡ଼ିଆ ଯାତ୍ରାର ସଂସ୍କାର' ପ୍ରବନ୍ଧ : କୃଷ୍ଣପ୍ରସାଦ ଚୌଧୁରୀ, ଉତ୍କଳ ସାହିତ୍ୟ. ୨୨.୨.
୫୬. 'ଯାତ୍ରା ସଂସ୍କାର' ପ୍ରବନ୍ଧ : ରାମଶଙ୍କର ରାୟ, ଉତ୍କଳ ସାହିତ୍ୟ
୫୭. 'ଉତ୍କଳଦାୟିକା'ର ସଂପାଦକାୟ: ଗୌରୀ ଶଙ୍କର ରାୟ
୫୮. 'ବାବାଜୀ' ନାଟକ : ଜଗନ୍ନେହନ ଲାଲା
୫୯. ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ : ଡ. ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟ, ପୃ: ୪୮୨
 "ପରଂପରାହୀନ ସୃଷ୍ଟି ପକ୍ଷରେ ଅନୁକରଣ ହିଁ ଏକ ବାସ୍ତବଧର୍ମ । ତେଣୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ବଂଶଳୀ, ଜଂରାଜୀ, ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟକଳାର ଅନୁକରଣରେ ପ୍ରଥମେ ଅଭିବୃଦ୍ଧି ଲାଭ କରିବାକୁ ବାଧ୍ୟ ହୋଇଥିଲା ।"
୬୦. ସାମାଜିକ ନାଟକର ଆଦିପର୍ବ - ଶ୍ରୀ ଭାବଗ୍ରାହୀ ମିଶ୍ର (ପ୍ରାବନ୍ଧିକ) ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଭୂମି ଓ ଭୂମିକା, ପୃ: ୧୩୯-୪୦ (୧୯୭୨)
୬୧. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶଧାରା (୨ୟ ଖଣ୍ଡ) : ଡ. ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ, ପୃ: ୧୫

ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଧ୍ୟାୟ

୧. Orissa under Marathas (1751-1803): Dr. B.C.Roy Page-20/21, Edition-1960, Kitab Mahal, Cuttack.
୨. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶଧାରା (ଆଦିପର୍ବ): ଡ. ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ, ପୃ: ୧୧୮
୩. ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ : ଡ. ମାୟାଧର ମାନସିଂହ, ପୃ: ୨୩୨ (୧୯୭୬)
୪. Foundations of British Orissa: Dr. B.C. Roy page-45, (1960), New Students Store, Cuttack.
୫. Foundation of British Orissa : Dr.B.C. Roy Page - 94/95
୬. ଓଡ଼ିଶାର ଇତିହାସ : ରାଖାଲ ଦାସ ବାନାର୍ଜୀ, ପୃ: ୨୭୯-୮୧ ଓ ୫ ମାନସିଂହଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଉଦ୍ଧୃତ 'ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ' ପୃ: ୨୩୪ ।
୭. History of Orissa in the 19th Century: P. Mukherjee, Edn. 1964 Published by Utkal University.
୮. Orissa under East India Company: Dr. K.M.Patra, Page-23
 " Many 'Paik's and other rebels were captured and stern action

was taken against them. But Jagabandhu, the principal leader could not be captured for a long time. He surrendered in 1825 and lived at Cuttack as a pensioner of the Govt. with the agreement that he would not leave the town without permission from the authorities. He died in 1829."

୮(କ). ପ୍ରବୋଧ ଚନ୍ଦ୍ରିକା : ଅକ୍ଟୋବର, ୧୮୫୭

୯. ଓଡ଼ିଆ ଆନ୍ଦୋଳନର ଇତିହାସ : ପଣ୍ଡିତ ବାଇକୋଳି ମହାପାତ୍ର, ପୃ: ୪୯

୧୦. Bengali Theatre : Kironmoy Raha, Page-63, (1978) Published by N.B.T., New Delhi. "As expressed in drama and the theatre, nationalist feeling didnot seem to be very different from the religious emotionalism of the earlier period.

୧୧. ଉତ୍କଳ ପୁତ୍ର, ୨ୟ ଭାଗ. ୧୬/୯/୭୪ ସଂ. ୧୧ ସଂବାଦ ପତ୍ରରୁ ଓଡ଼ିଶାର କଥା: ଡ. ଗୋପାଳ ଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ର, ପୃ: ୪୫୯/୬୦

୧୨. ଓଡ଼ିଶା ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ : ଡ. ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟ (୧୮୦୩-୧୯୨୦) ପୃ: ୪୭-୪୮

୧୩. ଓଡ଼ିଶା ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ : ଡ. ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟ, (୧୮୦୩-୧୯୨୦), ପୃ: ୨୪୪

୧୪. ଓଡ଼ିଶା ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ : ଡ. ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟ, (୧୮୦୩-୧୯୨୦), ପୃ: ୨୫୪

୧୫. ଓଡ଼ିଶାର ଇତିହାସ : ପ୍ୟାରୀମୋହନ ଆଚାର୍ଯ୍ୟ, ପୃ: ୧୪୬ (୧୮୭୯)

୧୬. ଦେଶ କାଳ ପାତ୍ର ଓ ମନୀଷୀ ଫକୀରମୋହନ : ଡ. ଜେ.ଭି.ବୋଲଟନ, ପୃ: ୫ (୧୯୭୬), ଓଡ଼ିଶା ସାହିତ୍ୟ ଏକାଡେମୀ ପ୍ରକାଶନ ।

“ଯେଉଁ ଜାତୀୟତାବାଦ ବଂଶଜାରେ ଗତ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଲା, ତାର ମୂଳଭୂମି ହେଲା ଅନେକାଂଶରେ ତୀବ୍ର ଅସହିଷ୍ଣୁତା, ସାଂପ୍ରଦାୟିକତା, ଏବଂ ତୀବ୍ର ରକ୍ଷଣଶୀଳତା ।”

୧୭. ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ କାବ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ପ୍ରଭାବ: ଡ. କ୍ଷେତ୍ରବାସୀ ନାୟକ, ପୃ: ୩, (୧୯୭୭)

୧୮. History of Bengali Literature: Dr. Sukumar Sen, Page-178 (3rd Edition, 1979) published by central sahitya academy, New Delhi.

୧୯. An approach to Modern Oriya Literature: P.R.Sen, Calcutta Review, No. 1939, page-202

୨୦. ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଭୂମି ଓ ଭୂମିକା : ସଂ. ଡ. କୁଞ୍ଜ ବିହାରୀ ଦାଶ ପ୍ରବନ୍ଧ: ସାମାଜିକ ନାଟକର ଆଦିପର୍ବ: ଶ୍ରୀ ଭାବଗ୍ରାହୀ ମିଶ୍ର, ପୃ: ୧୨୩-୨୪

୨୧. ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ : ଡ. ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟ, (୧୮୦୩-୧୯୨୦) ପୃ: ୨୪

୨୨. NMO. Intro. PP.6-8, ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ: ଡ. ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟ, ପୃ: ୨୫
୨୩. History of Bengali Literature : S.K.Sen, Page-290 1979, Sahitya Akademy, New Delhi.
 “Recrudescence of orthodoxy in religious and cultural thought loomed large as a menace to progress in intellectual and literary activities in the last few years of nineteenth century.”
୨୪. Studies in Western Infuluece in Nineteenth century Bengali Poetry: Harendra Mohan Dasgupta, page-33/34 (1969)
୨୫. ନାଟକେର କଥା : ଅଜିତ କୁମାର ଘୋଷ, ପୃ: ୧୧୧, ୨ୟ ସଂସ୍କରଣ ୧୯୬୩
୨୬. ଉତ୍କଳ ଦୀପିକା . ୩.୮.୭୨ ଶନିବାର, ପୃ: ୧୨୧
୨୭. ଓଡ଼ିଶା ରଂଗମଞ୍ଚ ଇତିହାସ : ଶାରଦା ପ୍ରସାଦ ଦଳବେହେରା, ପୃ, ୪୯
୨୮. ଉତ୍କଳ ଦୀପିକା, ୯.୨.୭୮
୨୯. ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ : ଡ. ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟ ପୃ.୪୨୯
୩୦. ଉତ୍କଳ ଦୀପିକା, ୪.୫.୭୮
୩୧. ଉତ୍କଳ ଦୀପିକା, ୧୨.୧.୮୧
 “ନାଟକର ରଂଗମଞ୍ଚ ଓ ଦୃଶ୍ୟପଟ ଆଦି ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିବା ଅତି ବ୍ୟୟସାଧ୍ୟ ବ୍ୟାପାର । ଆଉ ମଧ୍ୟ ଏ ନଗରୀରେ ଯେଉଁମାନେ ଧନୀ ସେମାନଙ୍କର ଏସବୁ କାର୍ଯ୍ୟରେ ଆଦୌ ସହାନୁଭୂତି ନାହିଁ ।”
୩୨. ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ : ଡ. ସାମନ୍ତରାୟ, ପୃ: ୪୩୫
୩୩. ଉତ୍କଳ ଦୀପିକା, ୨.୬.୮୮- “ଏହା କି ସ୍ମରୁଚି ପ୍ରଣୋଦିତ ଯେ ସାଧାରଣତଃ ସମ୍ମୁଖରେ ସ୍କୁଲବାଳକ ଖେଳଟା ନାଟ ନାଟିବେ” ?
୩୪. ଓଡ଼ିଶା ରଂଗମଞ୍ଚ ଇତିହାସ: ଶାରଦା ପ୍ରସାଦ ଦଳବେହେରା, ପୃ. ୧
୩୫. ସାହିତ୍ୟ ସମୀକ୍ଷା : ଡ. କାହ୍ନୁଚରଣ ମିଶ୍ର, ପୃ: ୬୫ (୧ମ ଭାଗ)
୩୬. ସାହିତ୍ୟ ସମୀକ୍ଷା : ଡ. କାହ୍ନୁଚରଣ ମିଶ୍ର, ପୃ: ୬୮
୩୭. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶଧାରା : ଡ. ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ ଆଦିପର୍ବ, ପୃ: ୨୩୩ (୧୯୭୬)
୩୮. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶଧାରା : ଡ. ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ, ପୃ: ୧୮ (୨ୟ ଖଣ୍ଡ)
- ୩୮(କ). ଅଶ୍ୱିନୀଙ୍କ କନିଷ୍ଠଭ୍ରାତା ଶ୍ରୀ କାର୍ତ୍ତିକ କୁମାର ଘୋଷଙ୍କ ଠାରୁ ପ୍ରାପ୍ତ ମୌଖିକ ବିବରଣୀ
୩୯. ଓଡ଼ିଶାର ରଂଗମଞ୍ଚ ଓ ମୋର ନଟଜୀବନ : କାର୍ତ୍ତିକ କୁମାର ଘୋଷ, ପୃ: ୨ (୧୯୭୭)
୪୦. ଓଡ଼ିଶା ରଂଗମଞ୍ଚ ଓ ମୋର ନଟଜୀବନ : କାର୍ତ୍ତିକ କୁମାର ଘୋଷ, ପୃ: ୩୧
୪୧. ଓଡ଼ିଶାର ରଂଗମଞ୍ଚ ଓ ମୋର ନଟଜୀବନ : କାର୍ତ୍ତିକ କୁମାର ଘୋଷ, ପୃ: ୩୭

୪୨. ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ (୧ମ ଖଣ୍ଡ), ପୃ: '୭' ପ୍ରଥମ ସଂସ୍କରଣ 'ଭୁବନେଶ୍ୱର' ନାଟକର ଆଲୋଚନା ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ।
୪୩. ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ (୧ମ ଖଣ୍ଡ) ପୃ: '୫' ପ୍ରଥମ ସଂସ୍କରଣ
୪୪. ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ (୧ମ ଖଣ୍ଡ) ଯେତିକି ଜାଣେ - କାଳୀଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକ ।
୪୫. ମୋ କାହାଣୀ : ଡ. କୁଞ୍ଜବିହାରୀ ଦାଶ, ପୃ: ୪୦୨
୪୬. ଅଭିନନ୍ଦନ ପତ୍ର, ସମ୍ବଲପୁର ଗଙ୍ଗାଧର ମେହେର କଲେଜ କଳାସଂସଦ, ୧୮.୧.୧୯୬୦
୪୭. ଅଭିନନ୍ଦନ ପତ୍ର, ଓଡ଼ିଶା ସାହିତ୍ୟ ଏକାଡେମୀ, ଭୁବନେଶ୍ୱର ୨୫.୧୨.୧୯୬୧

ତୃତୀୟ ଅଧ୍ୟାୟ

ପୌରାଣିକ ନାଟକ

୧. ଅମରକୋଷ - ଣୟ କାଣ୍ଡ - ଶ୍ଳୋକ : ୭୬
୨. ପୁରାଣ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରାଚୀନତା : ଅଧ୍ୟାପକ ନାରାୟଣ ପ୍ରସାଦ ପଣ୍ଡା, ରାୟଗଡ଼ା କଲେଜର ମୁଖପତ୍ର - ୧୯୭୦
୩. ନିରୁକ୍ତ : ଯାସ୍ନ : ଣ. ୧୯.୨୪
୪. ସାହିତ୍ୟ ଓ ଆଲୋଚନା : ଡ. ହରେକୃଷ୍ଣ ମହତାବ, ପୃ: ୬୮ (୧୯୮୧)
୫. Introduction to the Study of English Literature: K.R. Srinivasa Iyengar, Page-127 (1966), Asia Publishing House, New Delhi.
୬. A Study of History : A.J. Toynbee, Page- 67 (1963, 7th Edn.) Oxford University Press, Amen House, London, E.C.4
୭. Introduction to the Study of English Literature : K.R. Srinivasa Iyengar, Page- 138 (1966)
୮. ପ୍ରସାଦ ଯୁଗାନ ହିନ୍ଦୀ ନାଟକ : ଡ. ଭଗବତୀ ପ୍ରସାଦ ଶୁକ୍ଳ, ପୃ: ୯ (୧୯୭୧) ମଧ୍ୟ ପ୍ରଦେଶ ହିନ୍ଦୀ ଗ୍ରନ୍ଥ ଅକାଦମୀ, ଭୋପାଳ
୯. ନାଟକର କଥା : ଅଜିତ କୁମାର ଘୋଷ, ପୃ: ୧୬୩ (୧୯୬୩) ଜାତୀୟ ସାହିତ୍ୟ ପରିଷଦ, କଲିକତା - ୯
୧୦. ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ମାମାଂସା : ସାଧନ କୁମାର ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ, ପୃ: ୪୬୫ (୧୯୭୭)
୧୧. An Introduction to the Study of Literature : W.H. Hudson, Page- 234 (1979), Kalyani Publishers, New Delhi-2
୧୨. A History of English Literature : Edward Albert, Page- 66 (4th Edn.), Oxford University Press, Calcutta

୧୩. ଓଡ଼ିଆ ପୌରାଣିକ ନାଟକ : ବିଜୟ କୁମାର ସତ୍ତ୍ୱଜୀ, ପୃ: ୯୯ ଓଡ଼ିଆ ବିଭାଗ
ପାଠକ୍ରମ ପ୍ରବନ୍ଧାବଳୀ (୧୯୭୪-୭୫) ଉତ୍କଳ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ
୧୪. ରାମଶଙ୍କର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ - ଭୂମିକା: ପୃ: (୧୯୩୦) ୧ମ ସଂସ୍କରଣ
୧୫. Modern Oriya Literature : P.R. Sen, Page -112
୧୬. ଗବେଷଣା ନିବନ୍ଧ- 'ଓଡ଼ିଆ ପୌରାଣିକ ନାଟକ': ସଚ୍ଚିଦାନନ୍ଦ ମିଶ୍ର, ପୃ: ୧୯୪,
ସମ୍ବଲପୁର ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ ଗ୍ରନ୍ଥାଗାର ।
୧୭. ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକଳା : ଅଧ୍ୟାପକ ଗିରିଜାଶଙ୍କର ରାୟ ପୃ: ୧୦୦
୧୮. ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ: ଡ. ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟ ପୃ: ୪୮୧ (୧୯୮୩
ମୁଦ୍ରଣ)
୧୯. ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ଓ ନାଟକର ଗତି-ପ୍ରକୃତି : ୨ୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ- ରଞ୍ଜିତ ମୁଖୋପାଧ୍ୟାୟ,
ବସୁଧାରା, ପୃ: ୭୨୧, ଷଷ୍ଠବର୍ଷ - ୨ୟ ଖଣ୍ଡ- ୬ ଷ ସଂଖ୍ୟା
୨୦. ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ : ଡ. ଜାନକୀ ବଲ୍ଲଭ ମହାନ୍ତି ପୃ: ୨୨୧ (୧୯୮୪
ସଂସ୍କରଣ)
୨୧. ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ (୩ୟ ଭାଗ) : ପଣ୍ଡିତ ସୂର୍ଯ୍ୟନାରାୟଣ ଦାସ ପୃ:
୭୧୫ (୧୯୬୬ ସଂସ୍କରଣ)
୨୨. ଓଡ଼ିଶା ରଂଗମଞ୍ଚ ଇତିହାସ : ଶ୍ରୀ ସାରଦା ପ୍ରସାଦ ଦଳବେହେରା ପୃ ୧୧୪
(୧୯୭୧)
୨୩. ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ '୧ମ ଖଣ୍ଡ' - 'ଭୀଷ୍ମ' ର ଭୂମିକା, ପୃ: ୩
୨୪. ଭୀଷ୍ମ: ଡ. ବଂଶୀଧର ମହାନ୍ତି, ସାରଳା ମହାଭାରତ: ଚରିତ୍ରର ଚିତ୍ରଶାଳା, ପୃ:
୩୦୩, ସାରଳା ସାହିତ୍ୟ ସଂସଦ, କଟକ
୨୫. ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର କ୍ରମ ପରିଣାମ : ପଣ୍ଡିତ ନୀଳକଣ୍ଠ ଦାଶ, ପୃ: ୪୨୮
୨୬. ମହାଭାରତ : ଚକ୍ରବର୍ତ୍ତୀ ରାଜ ଗୋପାଳଚାରୀ - ଅନୁବାଦ: ପଣ୍ଡିତ ରଘୁନାଥ
ମିଶ୍ର, ପୃ: ୯ (୧୯୭୫ ସଂସ୍କରଣ)
୨୭. ସାରଳା ମହାଭାରତ : ଆଦିପର୍ବ (୧ମ ଖଣ୍ଡ) ପୃ: ୫୫
୨୮. ମହାଭାରତ (ଗଦ୍ୟାନୁବାଦ) : ଗୋବିନ୍ଦ ଚନ୍ଦ୍ର ମହାପାତ୍ର, ଆଦିପର୍ବ, ୧୦୩
ଅଧ୍ୟାୟ, ପୃ: ୮ (୧୯୬୫) ଓଡ଼ିଶା ସାହିତ୍ୟ ଏକାଡେମୀ ପ୍ରକାଶନ
୨୯. ସତ୍ୟବତୀ : ଅଧ୍ୟାପିକା ଶ୍ରୀମତୀ ଲାବଣ୍ୟ ନାୟକ - 'ସାରଳା ମହାଭାରତ :
ଚରିତ୍ରର ଚିତ୍ରଶାଳା', ପୃ: ୩୦୮
୩୦. ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ : ଶ୍ରୀ ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାସ, ପୃ : ୮୮ (୧୯୮୧)
୩୧. ଓଡ଼ିଆ ପୌରାଣିକ ନାଟକ : ଶ୍ରୀ ସଚ୍ଚିଦାନନ୍ଦ ମିଶ୍ର, ପୃ: ୨୦୧ ଗବେଷଣାମୁକ
ନିବନ୍ଧ (୧୯୭୯) ସମ୍ବଲପୁର ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ ଗ୍ରନ୍ଥାଗାର

୩୨. ଗିରୀଶଚନ୍ଦ୍ରର ପ୍ରଥମ ନାଟ୍ୟ ରଚନା : ଦେବ ନାରାୟଣ ଗୁପ୍ତ ‘ବସୁଧାରା’
ଶାରଦୀୟ ସଂଖ୍ୟା, ୭ମ ବର୍ଷ, ୧ମ ଖଣ୍ଡ, ଆଶ୍ୱିନ, ୧୩୭୦ । ପୃ : ୨୬୭
୩୩. ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ (୧ମ ଖଣ୍ଡ) : ‘ସାବିତ୍ରୀ’ର ଭୂମିକା, ପୃ: ୫୭
୩୪. ଓଡ଼ିଶା ରଂଗମଞ୍ଚ ଇତିହାସ : ଶ୍ରୀ ସାରଦା ପ୍ରସାଦ ଦଳବେହେରା, ପୃ: ୧୬୭
୩୫. ଯୁଗେ ଯୁଗେ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ: ଶ୍ରୀ କୀର କିଶୋର ଦାସ, ପୃ: ୧୭୫ (୧୯୮୧ ସଂସ୍କରଣ)
୩୬. History of Bengali Literature: Dr. Sukumar Sen, Page- 229 (1979 Edition)
୩୭. ଭାରତେନ୍ଦୁ ଯୁଗାନ ହିନ୍ଦି ନାଟକ : ଡ. ସୁଶୀଳା ଧାର, ପୃ: ୭୪ (୧୯୭୧) ମଧ୍ୟପ୍ରଦେଶ ହିନ୍ଦୀ ଗ୍ରନ୍ଥ ଏକାଡେମୀ, ଭୋପାଳ ।
୩୮. ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକଳା : ଅଧ୍ୟାପକ ଗିରିଜା ଶଙ୍କର ରାୟ, ପୃ: ୧୦୫-୧୦୬
୩୯. ‘କାନକା’ର ଭୂମିକା : ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ (୧ମ ଖଣ୍ଡ)
୪୦. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶ ଧାରା (୨ୟ ଖଣ୍ଡ) : ଡ. ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ ପୃ: ୩୫ (୧୯୮୦)
୪୧. ଭାରତବର୍ଷ - ଅଷ୍ଟଚତୁର୍ଦ୍ଦଶ ବର୍ଷ - ୨ୟ ଖଣ୍ଡ- ୪ର୍ଥ ସଂଖ୍ୟା- ଚୈତ୍ର, ୧୩୬୭ ସଂପାଦକ : ଫଣୀନ୍ଦ୍ର ନାଥ ମୁଖୋପାଧ୍ୟାୟ ଓ ଶୈଳେନ କୁମାର ପ୍ରବନ୍ଧ : ଦ୍ୱିଜେନ୍ଦ୍ର ଲାଲ : ପ୍ରାବନ୍ଧିକ - ନାରାୟଣ ଚୌଧୁରୀ
୪୨. ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ: ଡ. ମାୟାଧର ମାନସିଂହ, ପୃ: ୧୩୬ (୧୯୭୬)
୪୩. ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ : ଡ. ମାୟାଧର ମାନସିଂହ, ପୃ: ୩୨୫ (୧୯୭୬)
୪୪. ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ : ଶ୍ରୀ ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାସ, ପୃ: ୯୧ (୧୯୮୧)
୪୫. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶଧାରା (୨ୟ ଭାଗ) - ଡ. ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ, ପୃ: ୩୧
୪୬. ସାହିତ୍ୟ ସମୀକ୍ଷା କେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ମାନଦଣ୍ଡ : ଡ. ରାଜେନ୍ଦ୍ର ବର୍ମା, ପୃ: ୧୮୩ (୧୯୭୦) ମଧ୍ୟପ୍ରଦେଶ ହିନ୍ଦୀ ଗ୍ରନ୍ଥ ଏକାଡେମୀ, ଭୋପାଳ ।
୪୭. ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ : ଅଧ୍ୟାପକ ପଠାଣି ପଟ୍ଟନାୟକ ପୃ: ୪୦୪ (୧୯୮୪ ସଂସ୍କରଣ)
୪୮. ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟ : ମୂଲ୍ୟ ଔର ମୂଲ୍ୟାଙ୍କନ : ନିର୍ମଳା ଜୈନ, ପୃ: ୨୧ ରାଜକମଳ ପ୍ରକାଶନ, ନୂଆଦିଲ୍ଲୀ (୧୯୮୦ ସଂ.)
୪୯. ବିଶ୍ୱାସେ ମିଳଇଁ ହରି ତକେ ବହୁଦୂର - ଲୋକବାଣୀ
୫୦. ଅନୁଶୀଳନ : ଶ୍ରୀ ମଧୁସୂଦନ ପତି, ପୃ: ୧୯୪ (୧୯୭୯)
୫୧. ଦାର୍ଜିତାଭକ୍ତି - ୧ମ ଖଣ୍ଡ- ୮ମ/୯ମ ଅଧ୍ୟାୟ, ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତ ସମ୍ପାଦ
୫୨. ଅନୁଶୀଳନ : ପ୍ରଫେସର ମଧୁସୂଦନ ପତି, ପୃ: ୨୦୨ (୧୯୭୯ସଂ.)

୫୩. ହିନ୍ଦୀ ସାହିତ୍ୟ କୀ ନବୀନ ବିଧାୟେ: ଡ. କେଶବ ଚନ୍ଦ୍ର ଭାଟିଆ, ପୃ: xxiii -
ଭୂମିକା : ଡ. ସତ୍ୟେନ୍ଦ୍ର, ଯୁନାଇଟେଡ୍ ବୁକ୍‌ହାଉସ୍, ଦିଲ୍ଲୀ (୧୯୭୯)
୫୪. ଦାର୍ଢ୍ୟତାଭକ୍ତି : ୪ ରାମଦାସ, ୭ମ ଅଧ୍ୟାୟ, ରାମ ଦାସ ସମ୍ଭାବ (୧ମ ଖଣ୍ଡ) ପୃ: ୫୨
୫୫. ଦାର୍ଢ୍ୟତାଭକ୍ତି (୨ୟ ଭାଗ) : ୪ ରାମ ଦାସ - ୨୭ ଶ ଅଧ୍ୟାୟ, ପୃ: ୨୦୯
(ଧର୍ମଗ୍ରନ୍ଥ ଷୋର)
୫୬. 'ସାଲବେଗ' ଅମୂଲ୍ୟକୃଷ୍ଣ ମିଶ୍ର - (୧୯୭୯)- ବିଗତ ଦିନର ହଜିଲା ପର୍ବ - ପୃ: ୭
୫୭. ଏଜନ: ପୃ ୭/୮
୫୮. 'ଜାତିର ମୁଁ': ବାମନ ଚରଣ ମିଶ୍ର, ପୃ: ୧୯୪ (୧୯୭୯)
୫୯. ସତ୍ୟ-ସଂଶୟ ସାଲବେଗ - ଡ. ନୀଳାଦ୍ରି ଭୂଷଣ ହରିଚନ୍ଦନ, ପୃ: ୫୩- ୫୪
(୧୯୮୧)
୬୦. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଇତିହାସର ପଦଧ୍ବନି : ଡ. ନୀଳାଦ୍ରି ଭୂଷଣ ହରିଚନ୍ଦନ, ପୃ:
୧୯୭
୬୧. ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ପରିଚୟ : ଅ: ବୃନ୍ଦାବନ ଚନ୍ଦ୍ର ଆଚାର୍ଯ୍ୟ, ପୃ: ୧୨୪
(୧୯୮୨)
୬୨. Journal of Indian History- Vol. XI-page-337
୬୩. ଉତ୍କଳବି ସାଲବେଗ: ଜୀବନୀ ଓ ପଦ୍ୟାବଳୀ : ପଣ୍ଡିତ ନୀଳମଣି ମିଶ୍ର, ପୃ: ୩୧-
୩୨ (୧୯୮୦ ସଂ.)
୬୪. ଉତ୍କଳବି ସାଲବେଗ : ଜୀବନୀ ଓ ପଦ୍ୟାବଳୀ - ପଣ୍ଡିତ ନୀଳମଣି ମିଶ୍ର, ପୃ: ୨୧
୬୫. 'ସାଲବେଗ' ର ମୁଖବନ୍ଧ : ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ (୧ମ ଭାଗ) (୧୯୬୩
ସଂ.) (୧୯୩୩)
୬୬. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶଧାରା (୨ୟ ଖଣ୍ଡ) : ଡ. ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ (ପୃ: ୨୯)
୬୭. ଅନୁଶୀଳନ : ଶ୍ରୀ ମଧୁସୂଦନ ପତି, ପୃ: ୨୦୮-୨୦୯ (୧୯୭୯ସଂ.)
୬୮. ଗୋଦାବରୀଶ ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ (୧ମ ଖଣ୍ଡ) ପୃ: ୩୦୯ 'ଗାଲମାଧବ' ଗାଥାକବିତାର
ପୃଷ୍ଠଭୂମି "ପ୍ରବାଦ ଅଛି ଯେ ଗାଲମାଧବ ଘୋଡ଼ାଚଢ଼ି ଗଲାବେଳେ ଘୋଡ଼ା
କ'ଣ ଗୋଟାଏ ଝୁଣିଲା । ବାଲି ଖୋଳିବାରେ ତଳୁ ଗୋଟିଏ ଦେଉଳ ବାହାରିଲା ।
ସେହି ଦେଉଳଟି ହେଉଛି ଶବର ଦେବତା ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କ ଦେଉଳ, ଯାହାକୁ
ନୀଳାଚଳ ବୋଲାଯାଏ, କିନ୍ତୁ ତାହା ବର୍ତ୍ତମାନ ସମୟର ବଡ଼ ଦେଉଳ ନୁହେଁ ।"
୬୯. ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର କ୍ରମ ପରିଣାମ : ୪ ପଣ୍ଡିତ ନୀଳକଣ୍ଠ ଦାଶ, ପୃ: ୨୫୦
୭୦. ଶ୍ରୀମଦ୍ ଭଗବତ୍ ଗୀତା : ପଣ୍ଡିତ ନୀଳକଣ୍ଠ ଦାଶ, ପୃ: ୩୫ (୧୯୬୮ ସଂ.)
୭୧. ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର କ୍ରମ ପରିଣାମ : ୪ ପଣ୍ଡିତ ନୀଳକଣ୍ଠ ଦାଶ, ପୃ: ୩୫୮-୫୯
୭୨. ଦାର୍ଢ୍ୟତାଭକ୍ତି (୨ୟ ଖଣ୍ଡ) ୪ ବିପ୍ରରାମ ଦାସ, ପୃ: ୪୩୬, ଗ୍ରନ୍ଥ ପ୍ରକାଶନୀ

୭୩. ରାଧାନାଥ ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ : ପୃ: ୧୫୪ (୧୯୬୮) କଟକ ଟ୍ରେଡିଙ୍ଗ କମ୍ପାନୀ, କଟକ
 ୭୪. 'ପୂଜାରିଣୀ'ର ଭୂମିକା : ମାୟାଧର ମାନସିଂହ, ୪ର୍ଥ ସଂସ୍କରଣ, ପୃ: ତିନିଅଶୀ
 ୭୫. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶଧାରା (୨ୟ ଖଣ୍ଡ) : ଡ. ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ, ପୃ: ୧୧୨
 ୭୬. ଗୋଦାବରୀଶ ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ (୧ମ ଖଣ୍ଡ) (୧୯୬୮) ନାଟକ 'ଲକ୍ଷ୍ମୀ'ର ସୂଚନା
 ୭୭. ଗୋଦାବରୀଶ ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ (୧ମ ଖଣ୍ଡ) (୧୯୬୮) 'ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ' ପୃ-୨୬୩-୩୦୨
 ୭୮. ଆଲୋଚନା : 'ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ' -ଗୋଦାବରୀଶ ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ (୧ମ ଭାଗ) ପୃ:
 ୨୯୬-୯୭

୭୯. ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ: ଶ୍ରୀ ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାସ, ପୃ: ୯୧
 ୮୦. ଏକାଶା - ୧ମ ଖଣ୍ଡ. ପୃ: ୨୬ (୧୯୮୦)
 ୮୧. 'ଓଡ଼ିଆ ପୌରାଣିକ ନାଟକ' ନିବନ୍ଧ : ସଚ୍ଚିଦାନନ୍ଦ ମିଶ୍ର, ପୃ: ୨୦୮ (୧୯୭୯)
 ୮୨. ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ (୧ମ ଖଣ୍ଡ)- 'ଶ୍ରୀ ସତ୍ୟ ନାରାୟଣ'ର ଭୂମିକା
 (୧୯୫୫)

୮୩. ଓଡ଼ିଆ ଲୋକଗୀତ ଓ କାହାଣୀ: ଡ. କୁଞ୍ଜ ବିହାରୀ ଦାଶ, ପୃ: ୧୦୪
 ୮୪. ଝଙ୍କାର - ୨୫ଶ ବର୍ଷ, ଦ୍ୱାଦଶ ସଂଖ୍ୟା, ପୃ: ୧୦୮୩
 ୮୫. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଉତ୍ତର ଓ ବିକାଶ : ଡ. ରତ୍ନାକର ଚକ୍ରନ୍ତି, ପୃ: ୩୯୮
 ୮୬. ଉତ୍କଳ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ ଓଡ଼ିଆ ବିଭାଗର ପାଠକଙ୍କ ପ୍ରବନ୍ଧାବଳୀ (୧୯୭୪)
 ଓଡ଼ିଆ ପୌରାଣିକ ନାଟକ : ବିଜୟ କୁମାର ଷଡ଼ଙ୍ଗୀ, ପୃ: ୧୦୨
 ୮୭. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଓ ରଂଗମଞ୍ଚ : କାଳିନ୍ଦୀ ଚରଣ ବେହେରା, ପୃ: ୧୬୦ (୧୯୭୮)

ଏତିହାସିକ ନାଟକ

୮୮. ଦୈନିକ 'ସମାଜ' ୮.୫.୮୩ : "ସମାଜ ଓ ଇତିହାସ"- ଅ: ନିହାର ରଞ୍ଜନ
 ପଟ୍ଟନାୟକ
 ୮୯. World History : Land Marks in human civilization : S.Settar, Page-
 263 (1973), Macmillan India, New Delhi.
 ୯୦. A Study of History: A.J. Toynbee, Page-44, (1963) Oxford
 University Press, Amen House, London, E.C.4
 ୯୧. ଏତିହାସିକ ନାଟକର ମୂଳସୂତ୍ର, ଡ. ନୀଳାଦ୍ରିଭୂଷଣ ହରିଚନ୍ଦନ ପୃ: ୧ (୧୯୮୦)
 ୯୨. ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ମାମାଂସା : ସାଧନ କୁମାର ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ, ପୃ: ୪୬୫ (୧୯୭୭)
 ୯୩. ନାଟକେର କଥା : ଅଜିତ କୁମାର ଘୋଷ, ପୃ: ୧୭୧
 ୯୪. ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ : ଡ. ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟ, ପୃ: ୪୫ (୧୯୬୪)
 ୯୫. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଇତିହାସର ପଦଧ୍ୱନି : ଡ. ନୀଳାଦ୍ରି ଭୂଷଣ ହରିଚନ୍ଦନ, ପୃ: ୧୬
 (୧୯୮୨)

୯୬. ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ (୧ମ ଭାଗ) 'ସେଓଜୀ' ର ଭୂମିକା
୯୭. Annals & Antiquities of Rajasthan : James Tod (London) Book-V, CH-2, Annals of Marwar, Page-940, Vol-II motilal banarasidass, Delhi-7
୯୮. Indian Antiquary, July - 1911.
Bithu Inscription edited by D.R.Bhandarkar.
Extract from Medieval studies, page-39
୯୯. Medieval studies : Dr. Anil Chandra Banerjee, page-38 (1958). A. Mukherjee of company pvt.ltd., calcutta-12
୧୦୦. ଓଡ଼ିଶା ରଂଗମଞ୍ଚ ଇତିହାସ : ସାରଦା ପ୍ରସାଦ ଦଳବେହେରା, ପୃ: ୨୦୧
୧୦୧. Side lights on History of culture of orissa: Edited by prof. M.N.Das, page: 84 (1977), Vidyapuri, Cuttack-2
୧୦୨. The Gajapati Kings of Orissa : P.Mukherjee, Page- 116/117.
୧୦୩. Orissa : Hunter, Vol.I, Page-323
୧୦୪. ମାଦଳାପାଞ୍ଜି (ପ୍ରାଚୀ ସଂସ୍କରଣ), ପୃ: ୬୧ (୧୯୬୯) ସଂପାଦନା : ଡ. ଆର୍ତ୍ତବଲ୍ଲଭ ମହାନ୍ତି
୧୦୫. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶଧାରା (୨ୟ ଖଣ୍ଡ) : ଡ. ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ, ପୃ: ୪୬
୧୦୬. ମାଦଳା ପାଞ୍ଜି- ପ୍ରାଚୀ ସଂସ୍କରଣ - ୧୯୬୯-ପୃ: ୫୬-୫୭ କାଳୁଆଦେବ:
xxx ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର ତାହାକୁ ମେଳିଆ ହୋଇଲେ । ହିଜିଡ଼ି ଖେଳରେ ସେ ଘୋଡ଼ା ମଡ଼ାଇ ମାରିଲେ । କଖାରୁଆ ପ୍ରତାପ: xxx ମାନସ ଅନ୍ତରେ ଏହାକୁ ଆଡ଼େ କଲେ ଏ ରାଜା ଭୋଗକଲେ ମାନସ ।
ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର : ଏ ଉତ୍ତରୁ ଗୋବିନ୍ଦ ଭୋଇ ବିଦ୍ୟାଧର ମହାରାଜା ହୋଇଲେ ।
ପ୍ରତାପରୁଦ୍ର ଦେବ ମହାରାଜାଙ୍କର ବଢ଼ିଶ ପୁଅ ଥିଲେ । ତାହାକୁ ଗୋବିନ୍ଦ ଦେବ ମହାରାଜାଏ ମରାଇ ପକାଇଲେ..... ।
୧୦୭. ପ୍ରାଚୀନ ଉତ୍କଳ: ଜଗବନ୍ଧୁ ସିଂହ, ପୃ: ୩୩୮
୧୦୮. The History of Gajapati Kings of Orissa: P.Mukherjee, Page-108(1981), Kitab Mahal, Cuttack.
୧୦୯. History of Orissa : Dr. H.K.Mahatab, Page-340 (1959)
୧୧୦. The Gajapati Kings of orissa : P.Mukherjee Page-91
୧୧୧. The Gajapati Kings of orissa : P.Mukherjee, Page-84
୧୧୨. History of Orissa : Dr. H.K.Mahatab, Page-327 (1959)
୧୧୩. ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ (୧ମ ଖଣ୍ଡ) - 'କେଶରୀ ଗଙ୍ଗ'ର ଭୂମିକା ପୃ: ୭୯୫ (୧୯୬୩)

୧୧୪. ମାଦଳା ପାଞ୍ଜି - ପ୍ରାଚୀ ସଂସ୍କରଣ- ପୃ : ୨ (୧୯୬୯)
୧୧୫. History of Orissa : Dr. H.K.Mahatab, Page-201 (1959)
୧୧୬. History of Orissa : Dr. H.K.Mahatab, Page-199 (1959)
୧୧୭. ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ : ଶ୍ରୀ ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାସ, ପୃ: ୯୯ (୧୯୮୧)
୧୧୮. ସାହିତ୍ୟ ସମୀକ୍ଷା - ୧ମ ଭାଗ-ଡ. କାହ୍ନୁଚରଣ ମିଶ୍ର, ପୃ: ୯୬ (୧୯୫୪
ସଂ.)-ରଂଗମଞ୍ଚ ଓ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ (ପ୍ରବନ୍ଧ)
୧୧୯. Side lights on History of Culture of Orissa : Edited by M.N.Das,
page-99 (1977)
"It is believed that the sun temple took twelve years of time and
forty crores of money for its construction. The main temple was
230 feet high, the biggest in whole India."
Essay - "Ancient and medieval Empires and Kingdoms" : M.N.Das
Vidyapuri Publication, Cuttack - 2
୧୨୦. Historical Geography of Dynastic history of Orissa. Dr. D.K.
Ganguli, page-24 (1975) Punthi Pustak, Calcutta.
୧୨୧. ବନହଂସୀ ଓର ଶ୍ୱେତପଦ୍ମା- ଭୂମିକା : ଅଧ୍ୟାପକ ବେଣୁଧର ରାଉତ ପୃ: ୯
(୧୯୭୮), N.B.T. of India, New Delhi.
୧୨୨. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ନାଟ୍ୟକାର: ଅଧ୍ୟାପକ ନାରାୟଣ ଶତପଥୀ, ପୃ: ୨୫
୧୨୩. ଇସ୍ତାହାର-୧୪, ପୃ: ୨୮-ଲେଖକ-ସମ୍ବତ୍ସରୀ, ସଂପାଦନା : ଡ. ନିତ୍ୟାନନ୍ଦ
ଶତପଥୀ
୧୨୪. ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ (୧ମ ଖଣ୍ଡ)-କୋଣାର୍କ
୧୨୫. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଇତିହାସର ପଦଧ୍ୱନି: ଡ. ନୀଳାଦ୍ରି ଭୂଷଣ ହରିଚନ୍ଦନ, ପୃ:
୧୯୬ (୧୯୮୨)
୧୨୬. ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ : ପ୍ରବନ୍ଧ : ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ତଥା ରଂଗମଞ୍ଚ: କାଳିନ୍ଦୀ
ଚରଣ ପାଣିଗ୍ରାହୀ, ପୃ: ୪୯୮, ସଂପାଦନା : ନଗେନ୍ଦ୍ର
୧୨୭. ରଞ୍ଜ ଅରୁଣା : ୪ ଦୟାନିଧି ମିଶ୍ର - ରଞ୍ଜ ଏକାକିକା ମାଳା-ପୃ: ୪୪ (୧୯୮୩)
ଓଡ଼ିଶା ରାଜ୍ୟ ପାଠ୍ୟ ପୁସ୍ତକ ପ୍ରଣୟନ ଓ ପ୍ରକାଶନ ସଂସ୍ଥା, ଭୁବନେଶ୍ୱର
୧୨୮. ସମ୍ବଲପୁର ଇତିହାସ : ଶିବ ପ୍ରସାଦ ଦାଶ, ପୃ: ୩୦୪ (୧୯୬୯) ବିଶ୍ୱଭାରତୀ
ପ୍ରେସ ପ୍ରକାଶନ, ମୋତିପଡ଼ା, ସମ୍ବଲପୁର ।
୧୨୯. ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ (୧ମ ଖଣ୍ଡ) - 'ପାଞ୍ଜି ପୁଅ'ର 'ଆଜାସ'
(୧୯୬୩) କଟକ ଟ୍ରେଡ଼ିଙ୍ଗ କଂପାନୀ ।
୧୩୦. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଇତିହାସର ପଦଧ୍ୱନି : ଡ. ନୀଳାଦ୍ରି ଭୂଷଣ ହରିଚନ୍ଦନ ପୃ:
୨୦୧ (୧୯୮୨)

୧୩୧. History of Shahjahan of Delhi : Dr. B.P. Saksena Page-309
(Reprint 1968), Central Book Depot, Allahabad.
୧୩୨. ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ (୧ମ ଖଣ୍ଡ) - ପୃ: ୧୧୭୨ (୧୯୬୩)
୧୩୩. 'History of Shahjahan of Delhi' Ph.D. Thesis by B.P. Saksena :
FOREWORD by Lieut. Colonel sir Walseley Haig.
୧୩୪. ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକଳା : ଅ: ଗିରିଜା ଶଙ୍କର ରାୟ, ପୃ: ୧୫୩
୧୩୫. ଔପନ୍ୟାସିକ ଚକ୍ରଧର ମହାପାତ୍ର : ଅଧ୍ୟାପକ ରବୀନ୍ଦ୍ର କୁମାର ପ୍ରହରାଜ (ପ୍ରାବନ୍ଧିକ)
ଓଡ଼ିଆ ଉପନ୍ୟାସ ସାହିତ୍ୟର ପରିଚୟ: ସଂପାଦନା-ଅଭ୍ୟୁଦୟ ସାହିତ୍ୟ ସମାଜ,
କଟକ, ପୃ: ୩୪୫
୧୩୬. ଓଡ଼ିଶାର ରଂଗମଞ୍ଚ ଓ ମୋର ନଟଜୀବନ : କାର୍ତ୍ତିକ କୁମାର ଘୋଷ ପୃ: ୧୪୪
୧୩୭. History of Orissa : Dr. H.K. Mahatab Page-165 (1959)
୧୩୮. ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ - ୧ମ ଖଣ୍ଡ-୧୯୬୩
- 'କପିଳେନ୍ଦ୍ର ଦେବ' ର ଆତ୍ମକଥା : v ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଘୋଷ
୧୩୯. The History of Gajapati Kings of Orissa of their successors :
Prabhat Mukherjee. Page-22, Kitab Mahal, Cuttack-3
୧୪୦. The History of Gajapati Kings of Orissa of their successors: P.
Mukherjee, Page-24
୧୪୧. ମାଦଳାପାଞ୍ଜି (୧ମ ପାଞ୍ଜିମତେ) - ପୃ: ୪୨-୪୩, ଦ୍ୱିତୀୟ ସଂସ୍କରଣ
(୧୯୬୯) ସଂପାଦନା: ଆର୍ତ୍ତବଲ୍ଲଭ ମହାନ୍ତି
୧୪୨. ପ୍ରାଚୀନ ଉତ୍କଳ : v ଜଗବନ୍ଧୁ ସିଂହ, ପୃ: ୩୬୬ ରୁ ୩୬୯ (୧୯୬୪)
ଦ୍ୱିତୀୟ ସଂସ୍କରଣ, ଓଡ଼ିଶା ସାହିତ୍ୟ ଏକାଡେମୀ ପ୍ରକାଶନ ।
୧୪୩. History of Orissa: Dr. H.K. Mahatab Vol.I, page-316 (1959)
୧୪୪. ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକଳା: ଗିରିଜାଶଙ୍କର ରାୟ,
୧୪୫. ଗିରୀଶ ରଚନା ସମ୍ଭାର : ସଂପାଦନା-ପ୍ରମଥ ନାଥ ବିଶ୍ୱା, ପୃ: ୧୯୦ (୧୩୭୦)
ପ୍ରଥମ ସଂସ୍କରଣ
୧୪୬. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶଧାରା - ୨ୟ ଖଣ୍ଡ:- ଡ. ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ, ପୃ: ୬୨
୧୪୭. ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ - ୧ମ ଖଣ୍ଡ - 'ଭୁବନେଶ୍ୱର'ର ଭୂମିକା, ପୃ: ୯୮୩

ସାମାଜିକ ନାଟକ

୧୪୮. An introduction to the study of literature : W.H. Hudson page-
10, Kalyani publishers, New Delhi, 9th edition-1974

୧୪୯. ସାହିତ୍ୟର ସଜ୍ଞା: ଶ୍ରୀ ଚନ୍ଦ୍ରଧର ମିଶ୍ର, ପୃ.ନଂ ୩, ପ୍ରକାଶ ୧୯୮୧, ଫ୍ରେଣ୍ଡସ୍ ପବ୍ଲିଶର୍ସ, କଟକ.
୧୫୦. ନାଟକର କଥା : ଅଜିତ କୁମାର ଘୋଷ, ପୃ: ୯୨-୯୩ ସଂସ୍କରଣ-୧୯୬୩
୧୫୧. The theory of drama : A Nicoll, page-34 Edition-1974, Doaba House Delhi-6.
୧୫୨. ଭାରତେନ୍ଦୁ ଯୁଗାନ ହିନ୍ଦୀ ନାଟକ : ଡ. ସୁଶୀଳା ଧୀର ପୃ: ୧୪୫, ପ୍ରକାଶନ-୧୯୭୧, ମଧ୍ୟପ୍ରଦେଶ ହିନ୍ଦୀ ଗ୍ରନ୍ଥ ଏକାଡେମୀ, ଭୋପାଳ ।
୧୫୩. “ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରକାଶିତ ପ୍ରବନ୍ଧ: ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଉନ୍ନେଷ ଓ ଉତ୍ତରଣ, ଶ୍ରୀ ପଠାଣି ପଟ୍ଟନାୟକ : ପୃ: ୫୪ ପ୍ରକାଶନ - ୧୯୮୨, ଓଡ଼ିଶା ସାହିତ୍ୟ ଏକାଡେମୀ, ଭୁବନେଶ୍ୱର-୧୪
୧୫୪. ବାଂଲା ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ: ଆଶୁତୋଷ ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ ପ୍ରଥମ ସଂସ୍କରଣ-ପୃ: ୨
୧୫୫. ସାହିତ୍ୟ ସମୀକ୍ଷା କେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ମାନଦଣ୍ଡ: ଡ. ରାଜେନ୍ଦ୍ର ବର୍ମା ପୃ: ୧୩୧ ପ୍ରକାଶନ - ୧୯୭୦ ମଧ୍ୟପ୍ରଦେଶ ହିନ୍ଦୀ ଗ୍ରନ୍ଥ ଏକାଡେମୀ, ଭୋପାଳ.
୧୫୬. ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଭୂମି ଓ ଭୂମିକା : ସଂକଳନ ଡ. କୁଞ୍ଜବିହାରୀ ଦାଶ (୧୯୭୨) ପ୍ରବନ୍ଧ: ସାମାଜିକ ନାଟକର ଆଦି ପର୍ବ (୧୮୭୭-୧୯୨୦) - ଶ୍ରୀ ଭାବଗ୍ରାହୀ ମିଶ୍ର ପୃ: ୧୨୩-୨୪, ଓଡ଼ିଶା ସାହିତ୍ୟ ଏକାଡେମୀ, ଭୁବନେଶ୍ୱର-୧
୧୫୭. ହିନ୍ଦୁରମଣୀ : ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଘୋଷ-ଭୂମିକା ପୃ: ୪
୧୫୮. ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକଳା : ଗିରିଜା ଶଙ୍କର ରାୟ ପୃଷ୍ଠା : ୧୦୩
୧୫୯. ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ (୨ୟ ଖଣ୍ଡ)- ମାଷ୍ଟରବାବୁ-ପୃ: ୧୧୧
୧୬୦. ହିନ୍ଦୀ ସାହିତ୍ୟ ଏକ ପରିଚୟ: ଡ. ତ୍ରିଭୁବନ ସିଂହ, ପୃ: ୨୨୨ (୧୯୮୨) ହିନ୍ଦୀ ପ୍ରଚାରକ ସଂସ୍ଥାନ, ବାରାଣାସୀ-୧
- ୧୬୧ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ- ୨ୟ ଖଣ୍ଡ- ‘ଦୁଃଖେ ସୁଖେ’ର ମୁଖବନ୍ଧ, ପୃ: ୩୯୮
୧୬୨. ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ - ୨ୟ ଖଣ୍ଡ- ‘ମାମଲତକାର’ର ଭୂମିକା ପୃ: ୨୯୬ (୧୯୬୩)
୧୬୩. ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ: ଅ: ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାସ, ପୃ: ୧୦୯
୧୬୪. ‘ଭାଇ’ର ଅଭିନୟ : ଲକ୍ଷ୍ମୀ ନାରାୟଣ ସାହୁ, ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ (୨ୟ ଖଣ୍ଡ)-ପୃ: ୧୪୨ (୧୯୬୩)
୧୬୫. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶଧାରା - (୨ୟ ଖଣ୍ଡ) : ଡ. ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ ପୃ: ୬୯
୧୬୬. ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ: ଅ: ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାସ, ପୃ: ୧୦୮ (୧୯୮୧)

୧୬୭. ମାଟିର ମଣିଷ: କାଳିନ୍ଦୀ ଚରଣ ପାଣିଗ୍ରାହୀ

୧୬୮. 'ପାରମ୍ପରିକ ଦୃଷ୍ଟିରେ ମନୋରଞ୍ଜନ' : ଅଧ୍ୟାପକ ପ୍ରଦୀପ୍ତ କୁମାର ବାରିକ
ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ ନାଟ୍ୟବିଗତ: ସଂପାଦନା- ନାରାୟଣ ସାହୁ (୧୯୮୨) ପୃ: ୬୯

୧୬୯. ଝଙ୍କାର : ଏପ୍ରିଲ-୧୯୮୩

“ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ହାସ୍ୟ ଓ ବ୍ୟଙ୍ଗ” : ଡ. ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ

୧୭୦. ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ : ଶ୍ରୀ ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାସ, ୧୧୨

୧୭୧. ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ - ୨ୟ ଖଣ୍ଡ- ‘ଅଭିନୟ’ର ପଦେ ଅଧେ, ପୃ:
୩୫୫

୧୭୨. Literature of the Twentieth Century : Dr. N. Dasgupta, Page-130
(1967), KitabGhar, Gwalior-I.

“The unnaturalness of the family life in the present age is the theme of
getting married. The play very successfully exposes the
hypocrisy of the present marriage laws.”

୧୭୩. ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ- ୨ୟ ଖଣ୍ଡ- ‘କଳଦୀ’ ସମ୍ବନ୍ଧରେ ପଦେ, ପୃ: ‘ଖ’

୧୭୪. ପ୍ରସାଦ ଯୁଗୀନ ହିନ୍ଦୀ ନାଟକ : ଡ. ଭଗବତୀ ପ୍ରସାଦ ଶୁକ୍ଳ, ପୃ: ୧୦ (୧୯୭୧)
ମଧ୍ୟପ୍ରଦେଶ ହିନ୍ଦୀଗ୍ରନ୍ଥ ଏକାଡେମୀ, ଭୋପାଳ ।

ଏକାଙ୍କିକା ଓ ପ୍ରହସନ

୧୭୫. ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଉତ୍ତର ଓ ବିକାଶ: ଡ ରତ୍ନାକର ଚଇନି, ପୃ: ୪୧୭
(୧୯୭୯)

୧୭୬. ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ସାମଗ୍ରିକ କାର୍ଯ୍ୟକ କୁମାର ଘୋଷଙ୍କ ସହିତ ମୌଖିକ ଆଲୋଚନା ।

୧୭୭. ଓଡ଼ିଆ ଏକାଙ୍କିକା : ଧରା ଓ ଧାରା- ଅଧ୍ୟାପକ ଗିରୀଶ ଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ର, ପୃ: ୫୪
(୧୯୮୧)

୧୭୮. The Theory of Drama: A. Nicoll, Page-87-88(1974)

୧୭୯. ନାଟକରେ କଥା: ଅଜିତ କୁମାର ଘୋଷ, ପୃ: ୯୦ (୧୯୬୩) ପ୍ରକାଶକ :
କୃଷ୍ଣଲାଲ ଘୋଷ, ସୁପ୍ରକାଶ ପ୍ରାଇଭେଟ ଲିମିଟେଡ୍, ଶ୍ରୀରାମବାଗାନ, ଷ୍ଟୁଟ୍,
କଲିକତା-୬

୧୮୦. ‘ରିପର୍ଟ ଲେଡ଼ି’ର ଭୂମିକା - ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ- ୨ୟ ଭାଗ- ପୃ: ୫୬୮

ଚତୁର୍ଥ ଅଧ୍ୟାୟ

୧. ଆଧୁନିକ ହିନ୍ଦୀ ସାହିତ୍ୟ : ଡ. ଲକ୍ଷ୍ମୀସାଗର ବାର୍ଷେୟ, ବିଷୟ ପ୍ରବେଶ, (ପ୍ରଥମ ସଂସ୍କରଣ) ।
୨. ଭାରତେନ୍ଦୁ ଯୁଗାନ ନାଟକ: ଡ. ସୁଶୀଳା ଧୀର, ପୃ: ୯୩ (୧୯୭୧) ଅଧ୍ୟାୟ:
ଭାରତେନ୍ଦୁ ଯୁଗାନ ନାଟକୋକ୍ତି କଳାଗତ ଅଧ୍ୟୟନ ।
୩. Discovery of Drama : Elizabeth Drew, Page-225
୪. ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକଳା : ଅ: ଗିରିଜା ଶଙ୍କର ରାୟ, ପୃ: ୫୭
୫. The Theory of Drama: A Nicoll-1951
୬. The Theory of Drama : A. Nicoll, Page-25
୭. ଶାରଦୀୟ ଆନନ୍ଦବଜାର ପତ୍ରିକା -ପୃ: ୧୬ (୧୩୭୨) ଅନ୍ତଃ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ:
ଅନୁବାଣୀକର ରାୟ
୮. ବସୁଧାରା - ୫ ମ ବର୍ଷ-୧ମ ଖଣ୍ଡ- ୩ୟ ସଂଖ୍ୟା (୧୩୬୮) ପୃ: ୪୪୦-
ଆଷାଢ଼ ସଂଖ୍ୟା- ସାହିତ୍ୟ ଓ ଶିକ୍ଷକଳାୟ: ଦକ୍ଷିଣା ରଞ୍ଜନ ବସୁ
୯. ନାଟକେର କଥା : ଅଜିତ କୁମାର ଘୋଷ, ପୃ: ୧୦୨-୧୦୩ (୧୯୬୩)
୧୦. ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକଳା : ଅଧ୍ୟାପକ ଗିରିଜା ଶଙ୍କର ରାୟ, ପୃ: ୧୨୬
୧୧. ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକଳା : ଅଧ୍ୟାପକ ଗିରିଜା ଶଙ୍କର ରାୟ, ପୃ: ୧୨୬
୧୨. ହିନ୍ଦୀ ନାଟକୋପର ପାଷ୍ଟାତ୍ୟ ପ୍ରଭାବ : ଡ. ଶ୍ରୀପତି ଶର୍ମା, ପୃ: ୬୪
୧୩. Literature of the Twentieth Century : N. Dasgupta, Page-133
(1967), Kitab ahar, Gwalior-1
୧୪. ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ: ଡ. ଜାନକୀ ବଲ୍ଲଭ ମହାନ୍ତି, ପୃ: ୯୪ (୧୯୮୪)
୧୫. ଓଡ଼ିଶାର ରଂଗମଞ୍ଚ ଓ ମୋର ନଟଜୀବନ (ଅଶ୍ୱିନୀକର ମତ) : କାର୍ତ୍ତିକ କୁମାର
ଘୋଷ, ପୃ: ୧୨୫
୧୬. ବସୁଧାରା - ଆଷାଢ଼ ସଂଖ୍ୟା-୧୩୬୮, ପୃ: ୪୪୦-୪୧ ସଂପାଦକ : ଚାରୁଚନ୍ଦ୍ର
ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ । ସମାଲୋଚକ : ଦକ୍ଷିଣାରଞ୍ଜନ ବସୁ ।
୧୭. Play making : William Archer, Page-23 (1926)

ସହାୟକ ଗ୍ରନ୍ଥସୂଚୀ

ହିନ୍ଦୀ

- ୧- ଜୈନ, ନିର୍ମଳା - ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟ: ମୂଲ୍ୟ ଓ ମୂଲ୍ୟାଙ୍କନ (୧୯୮୦)
 ୨- ଧୀର, ସୁଶୀଳା - ଭାରତେନ୍ଦୁ ଯୁଗାନ ହିନ୍ଦୀ ନାଟକ - ୧୯୭୧
 ମଧ୍ୟପ୍ରଦେଶ ହିନ୍ଦୀ ଗ୍ରନ୍ଥ ଅକାଦମୀ, ଭୋପାଳ-୧
 ୩- ନଗେନ୍ଦ୍ର - ସଂ.ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ
 ୪- ନ୍ୟାସନାଲ୍ ବୁକ୍ ଟ୍ରଷ୍ଟ - ବନହଂସୀ ଓର ଶ୍ୱେତପଦ୍ମା- ୧୯୭୮
 ୫- ବର୍ମା, ରାଜେନ୍ଦ୍ର - ସାହିତ୍ୟ ସମୀକ୍ଷା କେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ମାନଦଣ୍ଡ-୧୯୭୦
 ୬- ବାର୍ଷେୟ, ଲକ୍ଷ୍ମୀ ନାରାୟଣ - ଆଧୁନିକ ହିନ୍ଦୀ ସାହିତ୍ୟ (୧ମ ସଂ)
 ୭- ଭାଟିଆ, କେଶବ ଚନ୍ଦ୍ର - ହିନ୍ଦୀ ସାହିତ୍ୟିକୀ ନବୀନ ବିଧାୟକ ୧୯୭୯
 ୮- ସିଂହ, ତ୍ରିଭୁବନ - ହିନ୍ଦୀ ସାହିତ୍ୟ ଏକ ପରିଚୟ-୧୯୮୨
 ୯- ଶର୍ମା, ଶ୍ରୀପତି - ହିନ୍ଦୀ ନାଟକୋ ପର ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ପ୍ରଭାବ
 ୧୦- ଶୁକ୍ଳ ଭଗବତୀ ପ୍ରସାଦ - ପ୍ରସାଦ ଯୁଗାନ ହିନ୍ଦୀ ନାଟକ-୧୯୭୧ ମଧ୍ୟପ୍ରଦେଶ
 ହିନ୍ଦୀ ଗ୍ରନ୍ଥ ଅକାଦମୀ, ଭୋପାଳ-୧

ବଂଗଳା

- ୧- ଘୋଷ, ଅଜିତ କୁମାର - ନାଟକେର କଥା - (୧୯୬୩)
 ୨- ବିଶ୍ୱା, ପ୍ରମଥ ନାଥ - ସଂ. ଗିରିଶ ଚଟ୍ଟୋପାଧ୍ୟାୟ ସମ୍ମାର (୧୩୭୦ ପ୍ର.ସଂ)
 ୩- ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ, ଆଶୁତୋଷ - ବଂଗଳା ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ (ପ୍ର.ସଂ)
 ୪- ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ, ସାଧନ କୁମାର - ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ମାମାଂସା (୧୯୬୩)
 ୫- ମଜୁମଦାର, ଗାୟତ୍ରୀ - ଭାରତେର ନୃତ୍ୟକଳା

ପତ୍ରିକା

- ୬- ଆନନ୍ଦବଜାର - ଶାରଦୀୟ ସଂଖ୍ୟା - ୧୩୭୨
 ୭- ବସୁଧାରା - ୬୫ / ୭ମ ବର୍ଷ
 ୮- ଭାରତବର୍ଷ - ୧୩୬୭

ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ

- ୯- ଦ୍ୱିଜେନ୍ଦ୍ରଲାଲ ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ
 ୧୦- ଗିରିଶ ଚନ୍ଦ୍ର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ

ENGLISH

1. Albert Edward - A History of English Literature - (4th Edn.)
2. Archer William - Play making - 1926
3. Banerjee Anil Chandra Dr. - Medieval Studies - 1958
4. Buck Pearl - Good Earth
5. Das, M.N. - (Edited)- Side lights on History and culture of Orissa - 1977.
6. Dasgupta H.M. - Studies in Western Influence in 19th Century Bengali poetry-1969.
7. Dostovosky - Crime and punishment
8. Drew Elizabeth - Discovery of Drama
9. Hudson W.H. - An Introduction to the study of literature - 1979
10. Iyengar K.R.S. - Introduction to the study of English literature-1966.
11. Jena B.B.Prof - Orissa, People, Culture and Polity - 1981.
12. Mittal A.C. Dr. - An Early History of Orissa (1962)
13. Mukherjee P. - The Gajapati Kings of Orissa - 1981
14. Mukherjee P. - History of Orissa in 19th Century - 1964.
15. Nicoll.A. - The Theory of Drama-1951
16. Patnaik, D.N. - Odissi Dance- 1971
17. Patra, K.M. Dr. - Orissa under East India Company.
18. Roy, B.C. Dr. - Orissa Under Marathas- 1960
19. Roy, B.C.Dr. - Foundation of British Orissa (1960)
20. Raha, Kironmoy - Bengali Theatre - 1978
21. Sahu, N.K.Dr. - A History of Orissa - 1956
22. Sen, P.R. - Modern Oriya Literature
23. Sen, Sukumar Dr. - History of Bengali Literature (1979)
24. Settar.S - World History : Landmarks in human civilization - 1973.
25. Saksena, B.P.Dr. - History of Shahjahan of Delhi - 1968
26. Shakespeare, William - All the plays
27. Shaw, Bernard - Some plays
28. Tshiphy, Joseph - Discovery of world literature
29. Toynbee, A.J. - A study of history - 1963
30. Toynbee, A.J. - Annals & Antiquities of Rajastan - London.

Periodicals

1. The Statesman supplement (Republic) 1957
2. Calcutta Review - No. 1939
3. Journal of Indian History - Vol. XI
4. Indian Antiquary - 1911, July

ଓଡ଼ିଆ

ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ

୧. ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ - ୧୯୬୩-କଟକ ଟ୍ରେଡିଂ କଂପାନୀ
 ୨. କାଳୀଚରଣ ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ - ୧୯୬୮- କଟକ ଷ୍ଟୁଡେଣ୍ଟସ୍ ଷୋର
 ୩. ଗୋଦାବରୀଶ ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ - ୧୯୬୮- କଟକ ଷ୍ଟୁଡେଣ୍ଟସ୍ ଷୋର
 ୪. ରାମଶଙ୍କର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ - ୧୯୩୦- କଟକ ଟ୍ରେଡିଂ କଂପାନୀ
 ୫. ରାଧାନାଥ ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ - କଟକ ଷ୍ଟୁଡେଣ୍ଟସ୍ ଷୋର

ସାହିତ୍ୟ-ଇତିହାସ ଗ୍ରନ୍ଥ

୧. ଆଚାର୍ଯ୍ୟ, କୁନ୍ଦବନ ଚନ୍ଦ୍ର - ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ପରିଚୟ
 ୨. ଆଚାର୍ଯ୍ୟ, ପ୍ୟାରୀମୋହନ - ଓଡ଼ିଶାର ଇତିହାସ - ୧୮୭୯
 ୩. ଦଳବେହେରା, ସାରଦା ପ୍ରସାଦ - ଓଡ଼ିଶା ରଂଗମଞ୍ଚ ଇତିହାସ
 ୪. ଦାସ, ସୂର୍ଯ୍ୟ ପ. ନାରାୟଣ - ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ
 ୫. ଦାଶ, ସର୍ବେଶ୍ୱର - ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ- ୧୯୮୧
 ୬. ପଟ୍ଟନାୟକ, ପଠାଣି - ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ - ୧୯୮୪
 ୭. ମହାପାତ୍ର, ପଣ୍ଡିତ ବାଇକୋଳି - ଓଡ଼ିଆ ଆନ୍ଦୋଳନର ଇତିହାସ
 ୮. ମହତାବ, ହରେକୃଷ୍ଣ ଭଞ୍ଜ - ଓଡ଼ିଶା ଇତିହାସ
 ୯. ମହାନ୍ତି, ବଂଶୀଧର ଭଞ୍ଜ - ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ
 ୧୦. ମାନସିଂହ, ମାୟାଧର ଭଞ୍ଜ - ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ
 ୧୧. ସାମନ୍ତରାୟ, ନଟବର ଭଞ୍ଜ - ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ (୧୯୮୩)

କାବ୍ୟ-ପୁରାଣ-ତତ୍ତ୍ୱଗ୍ରନ୍ଥ

୧. ସାରଳା ମହାଭାରତ - ଓଡ଼ିଶା ସାହିତ୍ୟ ଏକାଡେମୀ
 ୨. ଭାଗବତ - ଧର୍ମଗ୍ରନ୍ଥ ଷୋର
 ୩. ଦୀର୍ଘତା ଭକ୍ତି - ଧର୍ମଗ୍ରନ୍ଥ ଷୋର
 ୪. ଅମରକୋଷ - ଧର୍ମଗ୍ରନ୍ଥ ଷୋର
 ୫. ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର - ଓଡ଼ିଶା ସାହିତ୍ୟ ଏକାଡେମୀ
 ୬. ଲକ୍ଷ୍ମୀପୁରାଣ - ଧର୍ମଗ୍ରନ୍ଥ ଷୋର
 ୭. ଚିଲିକା - କଟକ ଷ୍ଟୁଡେଣ୍ଟସ୍ ଷୋର

ନାଟକ

- | | |
|-------------------------------|---|
| ୧. ଦାସ ମନୋରଞ୍ଜନ | - ଆଗାମୀ, ଅନୁତସ୍ୟପୁତ୍ରଃ, ଜନ୍ମମାଟି,
କାଠଘୋଡ଼ା, ନନ୍ଦିକାକେଶରୀ |
| ୨. ପଟ୍ଟନାୟକ କାଳୀଚରଣ | - ମାଳତୀ - (କାଳୀଚରଣ ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ) |
| ୩. ପାଣିଗ୍ରାହୀ ରମେଶ | - ଗୁଣ୍ଡା, ଓଡ଼ିଶା ବୁକ୍ସ ଷୋର |
| ୪. ମାନସିଂହ ମାୟାଧର | - ପୂଜାରିଣୀ - (ମାନସିଂହ ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ) |
| ୫. ମିଶ୍ର ଅମୃତ୍ୟ କୃଷ୍ଣ | - ସାଲବେଗ - ୧୯୭୯ |
| ୬. ମିଶ୍ର ବାମନ ଚରଣ | - ଜାତିରେ ମୁଁ..... ୧୯୭୯ |
| ୭. ରଥ କାର୍ତ୍ତିକ ଚନ୍ଦ୍ର | - ଜଙ୍ଗଲୀ ସହର, ରକ୍ତରଫୁଲ |
| ୮. ରାୟ ରାମଶଙ୍କର | - କାଞ୍ଚିକାବେରୀ, ପ୍ରେକ୍ଷ୍ୟ ପବ୍ଲିଶର୍ସ |
| ୯. ହରିଚନ୍ଦନ ନୀଳାଦ୍ରି ଭୂଷଣ ଡ଼. | - ସତ୍ୟ ସଂଗଣ ସାଲବେଗ - ୧୯୮୫ |
| ୧୦. ଲାଲା ଜଗନ୍ନୋହନ | - ବାବାଜୀ, ପ୍ରେକ୍ଷ୍ୟ ପବ୍ଲିଶର୍ସ |

ସମାଲୋଚନା ଗ୍ରନ୍ଥ

- | | |
|--|--|
| ୧. ଅଭ୍ୟୁଦୟ ସାହିତ୍ୟ ସମାଜ(ସଂ) - ଓଡ଼ିଆ ଉପନ୍ୟାସ ସାହିତ୍ୟର ପରିଚୟ | |
| ୨. ଆତ୍ମପ୍ରକାଶନୀ ବଲାଙ୍ଗୀର - ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ (ସଂ.) | |
| ୩. ଓଡ଼ିଶା ରାଜ୍ୟ ପାଠ୍ୟ ପୁସ୍ତକ ପ୍ରଣୟନ ଓ ପ୍ରକାଶନ ସଂସ୍ଥା - ଗଞ୍ଜ-ଏକାଙ୍କିକା ମାଳା | |
| ୪. ଓଡ଼ିଶା ସାହିତ୍ୟ ଏକାଡ଼େମୀ - ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟ | |
| ୫. ଓଡ଼ିଶା ସାହିତ୍ୟ ଏକାଡ଼େମୀ - ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଭୂମି ଓ ଭୂମିକା | |
| ୬. ଘୋଷ କାର୍ତ୍ତିକ କୁମାର - ଓଡ଼ିଶାର ଲୋକଗୀତ ଓ କାହାଣୀ | |
| ୭. ଦାଶ କୁଞ୍ଜ ବିହାରୀ ଡ଼. | - ଓଡ଼ିଆ ଲୋକଗୀତ ଓ କାହାଣୀ |
| ୮. ଦାଶ କୁଞ୍ଜ ବିହାରୀ ଡ଼. | - ମୋ କାହାଣୀ |
| ୯. ଦାଶ ନୀଳକଣ୍ଠ ପଣ୍ଡିତ | - ଶ୍ରୀମଦ ଭାଗବଦ୍ ଗୀତା - ୧୯୬୮ |
| ୧୦. ଦାଶ ନୀଳକଣ୍ଠ ପଣ୍ଡିତ | - ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର କ୍ରମ ପରିଣାମ |
| ୧୧. ଦାସ ହେମନ୍ତ କୁମାର, ଡ଼. | - ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶଧାରା - ୧୯୮୨ |
| ୧୨. ଦାସ ହେମନ୍ତ କୁମାର, ଡ଼. | - ନାଟ୍ୟକାର ରାମଶଙ୍କର- ୧୯୮୨ |
| ୧୩. ଦାସ ହେମନ୍ତ କୁମାର, ଡ଼. | - ଓଡ଼ିଆ ଲୋକ ନାଟକ - ୧୯୮୩ |
| ୧୪. ଦାସ ବୀରକିଶୋର | - ଯୁଗେ ଯୁଗେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ - (୮୧) |

୧୫. ଦାଶ ଶିବ ପ୍ରସାଦ	- ସମ୍ବଲପୁର ଇତିହାସ - ୧୯୬୯
୧୬. ନାୟକ କ୍ଷେତ୍ରବାସୀ. ଡ.	- ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ କାବ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ପ୍ରଭାବ - ୧୯୭୭
୧୭. ପଟ୍ଟନାୟକ କାଳୀଚରଣ	- ସଂ) ଅଭିନୟ ଚକ୍ରିକା - ୧୯୭୨
୧୮. ପଟ୍ଟନାୟକ କାଳୀଚରଣ	- କୁମାରଚକ୍ର
୧୯. ପଟ୍ଟନାୟକ ସୁଧାକର	- ସମ୍ବନ୍ଧପତ୍ରରୁ ଓଡ଼ିଶାର କଥା (୧୯୭୨)
୨୦. ପଣ୍ଡା ନାରାୟଣ ପ୍ରସାଦ	- ଓଡ଼ିଆ ପୌରାଣିକ ନାଟକ - ୧୯୭୮
୨୧. ପତି ମଧୁସୂଦନ	- ଅନୁଶୀଳନ - ୧୯୭୯
୨୨. ବ୍ରହ୍ମା ଗୌରୀକୁମାର	- ସ) ଗୋପୀନାଥ ବଲ୍ଲଭ ନାଟକ- ୧୯୫୯
୨୩. ବେହେରା କାଳିନ୍ଦୀ ଚରଣ	- ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଓ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ
୨୪. ବେହେରା କୃଷ୍ଣଚରଣ, ଡ.	- (ସଂ) ମୋଗଲ ତାମସା
୨୫. ବୋଲଟନ ଜେ.ଭି	- ଦେଶ କାଳ ପାତ୍ର ଓ ମନାକ୍ଷୀ ପକାର ମୋହନ (୧୯୭୬)
୨୬. ମହାଦାସ ହରେକୃଷ୍ଣ	- ସାହିତ୍ୟ ଓ ଆଲୋଚନା - ୧୯୮୧
୨୭. ମହାନ୍ତି ଆର୍ତ୍ତବଲ୍ଲଭ	- (ସଂ.) ମାଦଳାପାଞ୍ଜି- ୧୯୬୯
୨୮. ମହାନ୍ତି ଜାନକୀ ବଲ୍ଲଭ. ଡ.	- ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ
୨୯. ମହାପାତ୍ର ଗୋବିନ୍ଦ ଚନ୍ଦ୍ର	- ମହାଭାରତ (ଗଦ୍ୟାନୁବାଦ)-୧୯୬୫
୩୦. ମିଶ୍ର କାହ୍ନୁଚରଣ, ଡ.	- ସାହିତ୍ୟ ସମାକ୍ଷା - ୧୯୫୪
୩୧. ମିଶ୍ର ଗଦାଧର	- ସାହିତ୍ୟର ସଂଜ୍ଞା- ୧୯୮୧
୩୨. ମିଶ୍ର ଗିରୀଶ ଚନ୍ଦ୍ର	- ଓଡ଼ିଆ ଏକାଙ୍କିକା: ଧରା ଓ ଧାରା - ୧୯୮୧
୩୩. ମିଶ୍ର ନୀଳମଣି	- ଉତ୍କଳବି ସାଲବେଗ: ଜୀବନୀ ଓ ପଦ୍ୟାବଳୀ (୧୯୮୦)
୩୪. ମିଶ୍ର ରଘୁନାଥ	- ମହାଭାରତ (ଅନୁବାଦ) - ୧୯୭୫
୩୫. ମିଶ୍ର ଶକ୍ତିଦାନନ୍ଦ	- ଓଡ଼ିଆ ପୌରାଣିକ ନାଟକ
୩୬. ରଥ ବୃନ୍ଦାବନ ଚନ୍ଦ୍ର	- ନାଟ୍ୟକଳା
୩୭. ରାୟ ଗିରିଜା ଶଙ୍କର	- ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକଳା
୩୮. ସାହୁ ନାରାୟଣ	- (ସଂ.) ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ ନାଟ୍ୟଦିଗ୍‌ଦର୍ଶ
୩୯. ସିଂହ ଜଗବନ୍ଧୁ	- ପ୍ରାଚୀନ ଉତ୍କଳ- ୧୯୬୪
୪୦. ଶତପଥୀ ନାରାୟଣ	- ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ: ନାଟ୍ୟକାର
୪୧. ହରିଚନ୍ଦନ ନୀଳାଦ୍ରିଭୂଷଣ	- ଏକାଦଶସିଦ୍ଧି ନାଟକର ମୂଳସୂତ୍ର - ୧୯୮୦
୪୨. ହରିଚନ୍ଦନ ନୀଳାଦ୍ରିଭୂଷଣ	- ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଇତିହାସର ପଦଧ୍ବନି-୧୯୮୨
୪୩. ଚକ୍ରନ୍ତି ରତ୍ନାକର, ଡ.	- ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଉତ୍ତର ଓ ବିକାଶ

ଉପନ୍ୟାସ

୧. ପାଣିଗ୍ରାହୀ କାଳିନ୍ଦୀ ଚରଣ - ମାଟିର ମଣିଷ- ୧୯୭୮
 ୨. ମହାପାତ୍ର ଚକ୍ରଧର - ବଳାଙ୍ଗୀ - ସହକାର
 ୩. ସେନାପତି ଫକୀରମୋହନ - ଛମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ- ୧୯୮୨

ପତ୍ର-ପତ୍ରିକା

୧. ଝଙ୍କାର - ବିଷୁବ ସଂଖ୍ୟା - ୧୯୭୮ / ବିଷୁବ ସଂଖ୍ୟା- ୧୯୮୫
 ୨. ସହକାର - ୧୯୮୧- ନଭେମ୍ବର- ଡିସେମ୍ବର
 ୩. ଏକ୍ଷଣା - ପ୍ରଥମ ଖଣ୍ଡ- ୧୯୮୦
 ୪. ଜଞ୍ଜାହାର - ପୂଜାସଂଖ୍ୟା-୧୯୮୨ / ପୂଜାସଂଖ୍ୟା - ୧୯୮୫
 ୫. ସମାଜ - ୮.୫.୫୩
 ୬. ପ୍ରଜାତନ୍ତ୍ର - ୧୯.୩.୫୪ / ୨୭.୩.୭୮/୨୭.୩.୮୨
 ୭. ଉତ୍କଳଦୀପିକା - ୧୮୭୭.୨.୯/୪.୫.୭୮/
 ୮. ବାଲେଶ୍ବର ସମ୍ବାଦ ବାହିକା - ୧୮୭୭
 ୯. ଉତ୍କଳପୁତ୍ର - ୧୮୭୪
 ୧୦. ପାଠକଙ୍କ ପ୍ରବନ୍ଧାବଳୀ ଓଡ଼ିଆ ବିଭାଗ- ଉତ୍କଳ ବିଶ୍ବବିଦ୍ୟାଳୟ ୧୯୭୪-୭୫

ନିବନ୍ଧ

୧. ମିଶ୍ର ସଚ୍ଚିଦାନନ୍ଦ - ଓଡ଼ିଆ ପୌରାଣିକ ନାଟକ - ୧୯୭୯



ନାଟ୍ୟକାର ନାରାୟଣ ସାହୁଙ୍କ ଜନ୍ମ ୧୯୫୫ ମସିହା, କେନ୍ଦ୍ରାପଡ଼ା ଜିଲ୍ଲାର ଅରଡ଼ାସାହି ଗ୍ରାମରେ । ନାଟ୍ୟକାର, ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟକାର ଓ ନାଟ୍ୟସମାଲୋଚକ ଭାବେ ସେ ଜଣାଶୁଣା । ରେଡ଼ିଓ, ଟେଲିଭିଜନ ଓ ମଞ୍ଚ ତିନୋଟିଯାକ ମିଡ଼ିଆରେ ତାଙ୍କର ପଦଚିହ୍ନ ସ୍ପଷ୍ଟ । ୧୯୯୧ ମସିହାରେ ‘ଆଶ୍ରା ଖୋଜି ବୁଲୁଥିବା ଈଶ୍ବର’ ନାଟକ ପାଇଁ ସେ ଓଡ଼ିଶା ସାହିତ୍ୟ ଅକାଦେମୀ ପୁରସ୍କାର ପାଇଛନ୍ତି । ଅଦ୍ୟାବଧି ତାଙ୍କର ୧୮ଟି ନାଟକ ୧୮ଟି ସମାଲୋଚନା, ୨ଟି ଜୀବନୀ, ୭ଟି ଶିଶୁ ସାହିତ୍ୟ ଓ ୫ଟି ସମ୍ପାଦନା ପୁସ୍ତକ ପ୍ରକାଶିତ । ଡ. ସାହୁଙ୍କ ଚର୍ଚ୍ଚିତ ପୁସ୍ତକ ମଧ୍ୟରେ ରହିଛି ମଞ୍ଚ ଓ ନାଟକର କଳା କୌଶଳ, ଓଡ଼ିଶା ବଙ୍ଗଳା ଓ ଆସାମର ଲୋକନାଟ୍ୟ, ନାଟକତତ୍ତ୍ୱ ବିଚାର, ପ୍ରବାଦ ପ୍ରବଚନ ଓ ରୂଢ଼ିକୋଷ ଇତ୍ୟାଦି । ୧୯୯୦ ମସିହାରୁ ପ୍ରଫେସର ସାହୁ ଉତ୍କଳ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟର ଶିକ୍ଷାଦାନ ସହ ସଂପୃକ୍ତ....